MUZEUL Z A M B A C C I A N
str. Mиreиi zambaccian nr. 21 A
Artă românească modernă si con-

temperano:
GRIGORESCU · ANDREESCU · FRITZ STORK · LUCHIAN · PACIUREA · BRÂNCUȘI · TONITZA PETRAȘCU · PALLADY · STERIADI · RESSU ISER · ȘIRATO · VASILE POPESCU · BUNESCU LUCIAN GRIGORESCU · CATARGI · MEDREA JALEA · HAN · CIUCURENCU · BABA · ȘT. CONS-TANTINESCU · MICAELA ELEUTHERIADE ș. a
Artă franceză — secolele XIX—XX î
DELACROIX · COROT · PISSARRO · SISLEY RENOIR · BONNARD · CÉZANNE · MATISSE LAPRADE · DERAIN · MARQUET · UTRILLO
PICASSO

REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ Șl ARTĂ
Șl UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

Fotografii : FLORIN l tehnica : SANDA GUSTI
Coperta I: M. H. M/ Coperta IV: Florin Cil

, * v4.cnLure
i — ulei (fragment) ie sticlă
artistică: RADU VELLUDA
Prezentare

Cap do cal la intrarea unui bordei din Olteniei (sec. XIX); Muzeul Satului
Dràghìceni — sudul

15 ANI DE LA ÎNFIINȚAREA UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA

ION JALEA

f
înființarea Uniunii Artiștilor Plastici, cu 15 ani in urmă — la 20 octombrie w*
1950 — nu constituie un fapt izolat și întîmplător. Marcînd un moment crucial în viața noastră artistică, ea se înscrie în rîndul acelor fenomene specifice orînduirii noastre noi, determinate de înseși legile fundamentale ale revoluției socialiste în general și ale revoluției culturale în special.

Printr-o adunare generală a artiștilor plastici din întreaga țară — pictori, sculptori și graficieni — s-a luat hotărîrea unanimă a înființării unei organizații obștești profund democratice, cuprinzînd cea mai mare parte a membrilor Sindicatului Artelor, precum și un număr de alți artiști care nu făcuseră parte din nici o grupare.' Criteriile strict profesionale, de cooptare a membrilor, au asigurat, de la început, prestigiul uniunii noastre de creație.

înființarea Uniunii Artiștilor Plastici este expresia adeziunii înflăcărate a artiștilor la viața nouă pe care poporul nostru o construiește sub conducerea înțeleaptă a partidului.

De un deceniu și jumătate, Uniunea noastră desfășoară o activitate complexă și multilaterală, profesională și obștească, cîștigînd un loc cot mai bine definit în viața culturală a patriei. Expozițiile anuale și de stat, cele de grup și personale, expozițiile deschise în cinstea unor evenimente de seamă sau cu prilejul unor importante comemorări, precum și expozițiile organizate în străinătate, urmărite cu cel mai viu interes de către un public din ce în ce mai larg, exprimă amploarea

și diversitatea acțiunilor întreprinse de uniunea noastră, contribuția sa la formarea idealului estetic socialist, la dezvoltarea gustului artistic al maselor, și, implicit, la popularizarea celor mai de seamă realizări ale artiștilor noștri.

Organizație obștească, uniunea noastră își desfășoară activitatea în conformitate cu principiile democratice și etice ale socialismului. Una din caracteristicile esențiale ale vieții Uniunii o constituie, în acest sens, rezolvarea complexelor probleme ridicate de activitatea concretă, în dezbateri colective, cum sînt conferințele pe țară, adunările generale, plenarele secțiilor etc.

f * T I

De-a lungul celor 15 ani de existență, în desfășurarea activității noastre am întîmpinat, desigur, și unele inerente greutăți, pe drumul creării și promovării
artei noi, strîns legată de viața poporului. în această operă de făurire a unei arte care să oglindească viața spirituală a constructorilor socialismului în toată complexitatea și particularitatea ei specifică, cunoașterea și însușirea ideologiei marxist-leniniste, a filozofiei materialismului dialectic și istoric, constituie fundamentul teoretic cel mai de preț care a stat la baza creației noastre artistice și a înlăturat, din capul locului, orice premiză teoretică în stare să favorizeze apariția unor forme și modalități artistice străine de preocupările și năzuințele cele mai intime ale poporului nostru. Ca și în celelalte domenii de activitate materială și spirituală, grija permanentă și înțeleaptă a partidului ne-a fost de un neprețuit ajutor în activitatea noastră. în zilele premergătoare Congresului, conducătorii de partid și de stat s-au întîlnit în memorabile ședințe de lucru cu oamenii de artă și știință, în care s-au dezbătut probleme esențiale ale creației artistice și științifice, ale rosturilor și sensurilor artei în viața nouă a poporului nostru.

Apreciind aportul artiștilor, poeților, scriitorilor, compozitorilor la făurirea culturii noastre socialiste, în rezoluția Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român se spune: «.Creația literară și artistică a cunoscut în anii orînduirii socialiste o continuă înflorire. Abordînd în toată amploarea și măreția, cu înaltă măiestrie artistică, tema eliberării poporului, a profundelor prefaceri sociale din România, a relațiilor dintre oameni și a vieții lor spirituale, reflectînd optimismul și vigoarea poporului,’ talentații noștri creatori au datoria de a făuri noi opere» care să rămînă în patrimoniul culturii naționale și universale. Creația literar-artistică trebuie să fie pătrunsă de un profund umanism socialist, oglindind politica și activitatea partidului, închinata înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului. Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de arcă și cultură toc ceea ce pot crea mai frumos și mai bun ».

Caracterizările rezoluției Congresului al IX-lea, privitoare la creația literar-artistică, ne dau cea mai mare satisfacție de recunoaștere a succesului artei noastre și constituie pentru noi un puternic imbold în activitatea viitoare.

NERI
ARTIȘTI
DES
PRE
C
REA

LOR
ION STATE
Vìrsta ncistrS a cuprins în limitelo ei transformări avînd dimensiunile istoriei,
No-am regăsit pe noi. cei ce migălim deslușirile formei» în mijlocul acestui torent caro îșl îndeplinea marea lui menire și am încercat să-l înțelegem cu inima, pragurile»
Fentru că am trecut de comoditatea contemplării și am învățat să no deslușim pe noi înșine, ca oameni, mulțumim celor caro» fiind ei înșiși torentul, au întins amîndoua miinile către noi. cei mai tineri martori a» marilor transformări.
Ne-am reîntors apoi șl ne reîntoarcem mereu să deslușim mal departe forma șl dimensiunile transformărilor xllnlce» să căutăm cu înfrigurare un grai caro să fio înțeles și ascultat de oameni.
Flecare transformare nouă rotunjește lumina, fiecare emoționantă hotărîrc a poporului ne sporește încrederea șl forța creatoare.
Ne străduim să ținem măsura pașilor gigantici ai istoriei; luptînd șl bucurîndu-nc pentru oameni, păstrăm cu noi marile Idei ale umanismului în labirintul cotidianului.
Ne simțim obligați să răspundem întrebărilor zilnice și dacă astăzi țara se bucură de împlinirile sale socialiste,
în Vietnam bombele continuă să cadă; dacă oamenii zboară în cosmos și dacă în lume se mai rabdă de foame, noi trebuie să făurim o frumusețe în mijlocul acestor adevăruri.
Calea spre frumosul necesar oamenilor care ar trece doar pe lingă aceste adevăruri ne este străina.
învățăm de la cei care s-au dăruit oamenilor, cum să ne construim o conștiință care, la rîndul ei, să dăruiască frumuseți.
Revenim mereu cu migală la tainele meșteșugului, căutîndu-ne fiecare un grai care să fie deosebit, așa cum deosebite sînt mîinile ce slujesc aceluiași țel.
ION STATE*. Ilustrai© la « Nuvele » de Al. Sahh
IbltrațÎQ la « A pacгл dimensiune» de lanis husos — acvaforce
ION SI ATE j A privi — tehnici combinate
N E R I
fi R T 5 Ș T II
FLORIN C I U B O T A R U
Din dorința de a oferi bucurii artistice, conturînd un ideal estetic, artistul epocii noastre vrea să reprezinte oameni, omul fiind obiectul fundamental al artei sale.
Pentru a învinge greutățile și aferi realizările noastre de arbitrar și mediocritate, este necesară o experiență artistică directă. Ceea ce rămîne însă hotă-rîtor este, fără îndoială, talentul.
Generația tînără de artiști este puternic atrasă de cuceririle științei, dar tehnica nu rezolvă probleme morale, nu ține loc de adevăr în artă. Unii sînt în apropierea limitelor datorită absolutizării mijloacelor « moderne » care conțin simptome flagrante de inedit formal. Alții privesc în preajma lor și nu văd nimic, fără a apela la înaintași» de unde concluzia lor că lumea artei a fost epuizată.
Adevărul este că» părăsind unilateralitatea, și cei sensibili Ia universul tehnic, șl cei care cred în spontaneitatea « mlinii » pot da lucrări valoroase.
Prin însăși rațiunea existenței sale, arta are capacitatea de a crea o nouă realitate. Arta nu explică, ci acționează asupra sensibilității privitorului, produ-cîndu-l emoția care la rîndul ei impulsionează gîndirea.

Toate caracteristicile tehnice sau de stil, o anumită luciditate în elaborare nu trebuie să impieteze asupra lirismului operelor noastre. Croația presupune entuziasm, dorință nestăvilită dea cunoaște, de a îmbogăți alfabetul realității, de a pătrunde mal udtnc în universul interior al omului, pentru a-i da posibilitatea de a cunoaște și de a se cunoaște.

FLORIN CIUBOTARII; Viața - xilogravură

FLORIN CIUBOTARU ; Grădina poetului — tehnici combinate

TINERI

R T I Ș T I

DESPRE

LOR

SILVIA RADU

Sînt încă la începutul acestei seducătoare meserii care este sculptura. Nu mă mulțumește aproape nimic din ceea ce fac și asta nu pentru că mi-aș închipui că pot realiza « capodopere », dar pentru că de fiecare dată sper într-o depășire. Visez ca lucrările mele să ñe firești și calde. Să atragă nu prin extravaganță de formă sau compoziție, ci prin ceea ce spun, dincolo de latura lor exterioară.

Am avut fericirea să văd cîteva. opere din gran-dicasași misterioasa sculptură egipteană, din echilibrata si luminoasa artă a Greciei antice si am rămas adînc • ’ ' jl . ■
impresionată de forța și puterea creatoare a omului.

De unde vine oare acel ceva care distinge o operă de artă de un obiect comun în fața căruia nu poți vibra? De unde vine oare magica și fireasca frumusețe interioara a lucrărilor lui Mai 1 loi ? Sfioșenia înțeleaptă a « Cumințeniei pamîntului », noblețea «Rugăciunii» lui Gh. Anghel?

Toată bogăția interioară a artei vine din zona cea mai greu de pătruns și cunoscut, din sufletul artistului, suflec care vibrează, cu o nesfîrșită dragoste, candoare și puritate.

Astăzi, dacă privești chipurile oamenilor de la noi, este cu neputință să nu vezi ecoul luminos al transformărilor României socialiste. Urmărind în Programul partidului cifrele de dezvoltare pentru următorii ani, simți cum poporul nostru harnic și Înzestrat își va descătușa energiile creatoare, pășind pe culmile Istoriei sale. Documentele Congresului al IX-leaal Partidului Comunist Român prevăd continuarea pe o treaptă superioară a procesului de desăvîrșire a construcției socialisto in țara noastră, proces complex în cadrul căruia un accent deosebit se pune pe dezvoltarea multilaterală a arcei și culturii poporului.

Sînt fericită că am crescut odată cu tara aceasta care cunoaște acum începutul epocii ei de aur. Simt însă că sînt obligată să fac mai mult pentru a putea sta alături de toți cei care, prin munca lor de fiecare zi, deschid noi orizonturi.

Partidul ne cere să fim la înălțimea celor mai îndrăznețe aspirații, să visăm la cele mai înalte realizări, să zburăm în zonele cu aerul cel mai pur și tonifiant, în zonele marilor îndrăzneli și_ răspunderi.

S-a produs la noi acum, un fel de explozie și suflul ei ne-a împrăștiat în toate părțile, pe fiecare pe alt drum al căutărilor artistice. Unii s-au răspîndit pe drumuri care nu-și arată dulceața imediat și poate tocmai de aceea căutările lor sînt mai prețioase (cine ar putea însă ști cu siguranță?), alții pedalează pe un decorativism atractiv, dar care aduce a manierism. Important, de fapt, în momentul de față, este elanul tineresc al tuturor generațiilor.

Bălcescu spunea undeva: «Să ne luminăm poporul dacă vrem să fim liberi ». Răspunderea artistului este imensă. Arta noastră trece printr-o transformare la fel de înnoitoare ca și întreaga societate. Ea trebuie să reflecte demnitatea României socialiste, să fie totodată mîndria țării, o artă care să-i învețe pe oameni ce este «frumosul », să-i învețe să-l înțeleagă șl să-l iubească. Dar aceasta cere muncă intensă și înaltă conștiință artistică.
Uluitor de repede trece timpul omului modern. Să încercăm să-l folosim, să-l facem mai încăpător. Conștiința noastră să ne fio cel mal aspru judecător, să nu nl se pară niciodată că prețuim mal mult decît ceea ce sîntom cu adevărat.
Avem un țel măreț, do aceea nimic nu trebuie privit cu ușurința. Astfel vom putea spune cîndva că ne-am îndeplinit misiunea po care ne-am luac-o șl pentru caro răspundem.
SILVIA RADU: Mejțerul Manóle — ghips
ION PASCADI
înflorirea multilaterală a literaturii și artei socialismului se caracterizează printr-o mare diversitate de stiluri, prin preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare a mijloacelor de exprimare artistică pe linia exprimării aceluiași ideal estetic: cel socialist. După cum se arată în raportul C.C. al Partidului Comunist Român prezentat la Congresul al IX-lea, operele de valoare închinate oamenilor muncii trebuie să exprime în mod artistic viața poporului, «să se identifice cu aspirațiile celor ce muncesc, să slujească țelul măreț al făuririi unei vieți tot mai fericite pentru întregul popor »1. In acest scop, continuă raportul, adresîndu-se creatorilor de artă: «alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României » 2.
în dezbaterile care au loc în presa noastră literară și artistică, în publicațiile de specialitate și-au găsit un ioc larg analiza bogatului patrimoniu artistic al trecutului, diferitele tendințe caracteristice artei contemporane, încercarea de a descifra mesajul specific al unui creator sau altul, în asemenea ocazii discuția s-a oprit adesea în jurul noțiunii de IDEAL, arătînd în lumina ei funcția socială și valoarea estetică a diferitelor opere, stiluri sau curente artistice, tocmai pentru că în ultimă instanță acestea nu pot fi înțelese ca simple copii ale realității exterioare, cl trebuie judecate prin prisma semnificațiilor, a concepțiilor și sentimentelor pe care le exprimă, Este ceea ce
1 Nicolae Ceaușescu, Raport la cei de-al IX-lea Congres al ₽,C,R., Ed. politica 1965, p, 90,
* Ibidem, p, 91,
aräta încă Van Gogh atunci cînd spunea: « Nu cunosc o mai bună definiție a cuvîntului artă decît aceasra : «Arta este ceea ce omul adaugă naturii ». Natura, realitatea, adevărul dar cu o semnificație, cu o concepție, cu un caracter pe care artistul le aduce la lumină și cărora le dă expresie, pe care le « degajă, le deslușește, le eliberează, le colorează»3. Articolul de față își propune nu o analiză concretă a felului în care aceste semnificații și concepții apar într-o operă sau alta, ci lămurirea teoretică a conceptului de ideal, sperînd să fie astfel util în ansamblul discuțiilor care au loc în jurul problemelor de creație.
1. Natura idealului

Natura idealului poate fi cel mai bine definită prin raportarea la termenul antinomic pe care-l reprezintă REALUL, deci prin referire la problema fundamentală a filozofiei. în acest sens idealul reprezintă o reflectare a realului, un element prin urmare determinat dar care, după cum se ştie, poate juca o influenţă activă, transformatoare asupra celui dintîi. Apare limpede ca în această accepţie idealul este opus realităţii exterioare, naturale şi sociale, pe care o exprimă aşa cum este, aşa cum trebuie sau am dori să fie. înţelegerea idealului nu trebuie însă limitată la natura sa de element determinat, deoarece opoziţia dintre el şi real este valabilă, după cum arată Lenin, numai în cadrul problemei fundamentale a filozofiei atunci cînd trebuie stabilit factorul primordial al dezvoltării. Discuţia noastră va depăşi însă acest cadru pentru a se opri asupra accepţiei celei mai larg răspîndlte a noţiunii de ideal în care acesta reflectă nu ceea ce

a După studiul Iul Roland Dosnó, DIdoiot critique d'art in Diderot, Tomo IV, tes salons. Editions sociales, Paris, 1955, p, 7.

există, ci mai ales tendinţele, sensul (existent ca posibilitate încă nerealizată dar reală sau ca simplă dorinţă) în care în conştiinţa socială — la nivelul ei superior ideologic — îşi reprezintă dezvoltarea viitoare a realităţii.

I

înţelegerea naturii spirituale a idealului apare limpede în funcţia sa de model mintal al realului, dar mai ales în caracterul său de aspiraţie, năzuinţă, scop. La acestea se referă Marx atunci cînd arată că şi cel mai prost arhitect este superior unei albine prin aceea că este în stare să conceapă mental planul viitoarei sale activităţi, să şi-o reprezinte înainte de a trece la ea. Fără îndoială, acest fapt conferă idealului un uriaş rol stimulator în activitatea omului» O înscriindu-l în rîndul trăsăturilor fundamentale ce definesc activitatea umană. ExpHmînd metaforic acest rol, Maxim Gorki spunea: «cînd natura l-a lipsit pe om de posibilitatea de a merge în patru picioare i-a dat drept toiag idealul ». Fără îndoială, în realitate procesul a fost complex, deoarece el presupunea capacitatea omului de a se detaşa de lumea înconjurătoare, de a-şi da seama — şi aici practica socială îndelungată şi repetată a avut rolul hotărîtor — de distincţia dintre el şi mediu, dintre gînd şi faptă. De asemenea, apariţia idealului este indisolubil legată de dezvoltarea capacităţii omului de a generaliza, întrucît el exprimă — chiar şi într-o formă rudimentară — însuşirea dobîndită de individ de a selecta şi compara lucrurile între ele şi de a alege mental între diferite soluţii de urmat în practică. Originea idealului se găseşte deci în activitatea practică, el este rezultatul unui proces de adecvare a omului la realitate, ceea ce presupune capacitatea de a acţiona pornind de la un scop, de a-şi reprezenta o acţiune înfăptuită, de a dori şl a tinde spre un lucru sau altul.

403

Rcprezcntînd ardcnţa lucidă către o realitate întrezărită sau dorinţa de a realiza obiecte şi acte noi, idealul nu poate fi conceput dccît în limitele capacităţii noastre de a cuprinde realitatea sub forma de tablouri şl de a o fabula. Desigur, limitele acestei capacităţi de cuprindere a realităţii nu sînt fixe şi ele sînt istoriceşte variabile, în funcţie do progresul cunoaşterii umane, iar capacitatea de a ne reprezenta realitatea, deşi are la bază elementele perceperii Imediate, se dezvoltă excepţional de mult odată cu dezvoltarea forţei asociative a conştiinţei.

O trăsătură specifică a idealului o reprezintă caracterul său concrct-sensibil în sensul că el presupune obligatoriu capacitatea omului do a-și reprezenta acțiunile sau obiectele dorite. Idealul presupune ca generalizarea realizată mental, ideile și teoriile să dobîndeasca un conținut concret, înfățișat într-o haină concretă, ceea cc-l deosebește simțitor do concepțiile șl formulele abstracte. Deosebirea nu constă însă în gradul de generalitate, ci în felul în care procesul de generalizare are loc. în cazul idealului generalizarea se face prin individual, chiar dacă — la actualul nivel de dezvoltare a conștiinței — ideile și concepțiile astfel exprimate sînt rezultatul unui complicat proces de abstractizare și generalizare. Istoricește vorbind — după datele pe care le oferă știința — se pare că omul a avut la începutul existenței sale o preferință deosebită pentru acest mod de generalizare, dar în sincretismul formelor conștiinței sociale primitive diferențierile între artă, magie și știință nu se produseseră încă l.
O altă trăsătură caracteristica idealului o reprezintă — în majoritatea cazurilor — caracterul său anticipativ unei acțiuni. Desigur, există și idealuri ce se mărginesc să reflecte pasiv realul, să fie un model al acestuia, dar de cele mai rnulte ori practica umană arc un caracter activ și făurește idealuri care să contribuie la pregătirea unor acțiuni (materiale sau spirituale). în legătură cu caracterul anticipativ credem că se pune și problema relației dintre ideal șl adevăr, în forme ale conștiinței sociale cum sînt politica, morala sau arta se ridică adesea problema relației între lurnea «așa cum este» și «așa cum trebuie să fie ». Prin natura sa idealul se referă șl la lumea « așa cum este » dar arc în vedere îndeosebi tendința dezvoltării, deci «ceea ce trebuie să По». Desigur relația este complexă și în unele cazuri necunoașterea sau nerespectarea « măsurii » poate duce la contra-
’ CC C, I. Gullsn, Valoare çl raționalitate în cultura primitive, « ftcyhta do filozofie », nr. 1, 1963,
dicțll între Ideal și adevăr. în acest sens, rcfcrindu-sc la uncie fenomene negativo din arta poloneză, Roman Zlmand arată că uneori « cerința reflectării lumii « așa cum este » s-a referit la forma operei de arcă șl a fost înțeleasă în sensul senzualismului vulgar. A arăta lumea «așa cum trebuie să fie » s-a referit la ceea ce am putea numi conținut, dar în practică s-a dovedit a fi în completă contradicție cu prima cerința2. Observația ca atare poate să fie exactă pentru explicarea unor tendințe de înfrumusețare a realității socialiste în artă dar din păcate — pornind de la acest adevăr parțial—autorul neagă dreptul idealului artistic de a oglindi lumea «așa cum trebuie să fie » și limitează arta la oglindirea a « ceea ce este » iar problema adevărului artistic este decretată o simplă «tautologie»3, Un asemenea punct de vedere neagă posibilitatea și dreptul idealului să anticipeze șl în felul acesta renunță la reflectarea realității în devenirea ei, ceea ce duce implicit la deformarea ei prin înlocuirea unui adevăr parțial cu altul. Combătînd pe bună dreptate această opinie, esteticianul sovietic Șraghin ajunge însă să susțină deplina coincidență a idealului cu adevărul : « idealul prin natura sa este veridic. El nu suferă falsul » 4. O asemenea poziție este simplistă și face abstracție de o mulțime de factori: în primul rînd caracterul anticipativ nu conferă idealului și veridicitate. Se cunosc atîtea anticipări false. în al doilea rînd adevărul sau falsul trebuie judecat prin raportarea la condiționarea social-istorică a idealurilor la legitățile obiective ale dezvoltării, la diferite poziții de clasă și

atitudinea lor față de progres. în sfîrșit, atunci cînd e vorba de creația artistică, pentru a vorbi de veridicitate sau de lipsa ei, trebuiesc luate în considerare și legitățile interne ale fenomenului artistic, sensul pe care această noțiune o are într-o ramură sau gen de artă, într-un curent sau stil anumit.
Din cele de mai sus reiese că discuția despre ideal nu poate fi purtată « în general », că el trebuie înțeles în condiționarea sa Istoric-concrctă, deoarece idealurile politice, etice, religioase sau estetice sînt determinate în ultimă instanță do viața materială a societății, do condițiile concrete alo unei epoci sau alteia, de anumite poziții do clasă. Fără îndoială în această situație apare o varlablltate istorică a idealurilor, a cărci existență este ușor do observat chiar
* Roman Zlmand, «Misi fllozofìcina », nr, 1. 1957, p. 113, după Șraghin, Proclv rovlzlonlxma v cstociko, ixd. Akadomli S.S.S.R., 1960.
a Ibidem, p, 124-25,
4 Șranhln, op. cit., p, 109.
și la o sumară examinare a istorici culturii umane. Idealiștii — de pc diferite poziții — admit adesea existența unei asemenea variabilități, atît că ei o pun pe scama dezvoltării însăși a spiritului universal, ideii absolute, reducînd diferitele idealuri la forme ale acesteia, ori negînd existența unor idealuri determinate obiectiv susțin că această variabilitace ar fi determinată de cauze pur subiective. Cea mai categorică expresie a idealismului obiectiv o reprezintă părerea lui Hegel, după care ideea de frumos este «o totalitate de elemente distincte care trebuie sã apară și să se realizeze. Pe acestea le putem denumi formele particulare ale artei și le putem percepe ca pe dezvoltarea celor care stau în conceptul de ideal și sînt aduse la existență prin artă. . . Această dezvoltare nu se împlinește din cauza unor acțiuni exterioare, ci prin forța proprie, care rezidă în ideea însăși » 5. Postîndu-se pe un punct de vedere idealist subiectiv, profesorul belgian Jean Lameere susținea: « Idealul de frumusețe la care aș raporta frumusețile particulare ar fi doar propriul meu ideal de frumusețe, adică o frumusețe rezultînd din experiența mea estetică » 6. în cele două cazuri extreme, ca și în numeroasele poziții « intermediare » este negată în fond ideea condiționării sociale obiective a idealurilor, originea și dezvoltarea lor fiind pusă exclusiv în seama unor factori ideali. Dacă punctul de vedere hegelian poate fi combătut prin dovedirea faptului că în practică lucrurile stau exact invers și motorul dezvoltării spirituale poate fi găsit în ultimă instanța nu în idee ci în viața materială a societății (ceea ce nu neagă existența unei « auto-dezvoltări » a lumii ideilor), idealismul subiectiv de tipul celui dezvoltat de Jean Lameere comportă, după părerea noastră, o discuție mai amănunțită. într-adevăr individul nu poate raporta frumusețile particulare la altă experiență estetica decît (a propria sa experiență. Dar, această experiență nu este șt nu poate fi o experiență pur individuală, deoarece nu poți trăi în societate fiind independent de ea (Lenin) și astfel, în ultimă instanță, ea se încadrează intr-o experiență socială, oglindind conștient sau nu — o anumită poziție sociala, care în societatea împărțită în clase este în ultimă instanță, în cele mai multe cazuri, o poziție de clasă. Concepția despre frumusețe care rezultă din această experiență are deci o natură socială
(urmare in paț. -468)
Aufbau^p 309 °8el’ Acscotik· cartea U-a. Introducere, Berlin, Sc‘
^"n.U»-3Î: csthct,4ue·

M
M. H. MAXY r Autoportret — ulei
MASAN
Răsfoind colecțiile de publicații din perioada 1920—1940 1, se poate observa cu ușurință că există încă foarte multe capitole din viața artistică românească, dintre cele două războaie mondiale, care au rămas în bună parte insuficient studiate ca, de pildă, capitolul atît de contradictoriu și de interesant al așa numitelor « mișcări de avangardă » petărîmul plasticii.

Activitatea unor asemenea grupări nu reprezintă un capitol izolat, accidental, ci unul organic integrat în dezvoltarea culturii românești. O dovedește faptul că preocupările lor, legate de elaborarea unei arte adecvate contemporaneității, se regăsesc la toate personalitățile interesante ale vremii.

Tendințele novatoare ale diferitelor curente sau grupări de avangardă nu mai pot fi puse la îndoială, chiar dacă nu excludem rezervele critice pe care trebuie să le facem asupra lor, în parte sau în ansamblu. Spunînd aceasta ne gîndim nu numai la unele continuări directe, ca, de pildă, prelucrarea aventurii dadaiste în «Pop Art »-ul de astăzi, lipsită însă de

* De un deosebit ajutor mi-au fost Informațiile date de scriitorul Șașa Pană, declarațiile artistului însuși șl Indicațiile unor colaboratori ai Muzeului de Artă al Republicii Socialisto România.

vioiciunea, umorul și fantezia inițiale, ci mai degrabă la amprenta lăsată asupra dezvoltării artistice universale de cinematografia unui Bunuel sau R. Clair, de poezia luì Apollinaire sau Max Jacob, de concepțiile teatrale ale unui Reinhardt sau Meyerhold, de experiențele scenografice ale lui Picasso sau F. Léger, în pictură sau sculptură desigur că marii fondatori ai viziunii moderne sînt artiștii de la hotarul dintre cele două secole, precum Cézanne, Van Gogh, Gauguin sau Rodin, dar închegarea acesteia ar fi de neînțeles fără cunoașterea aportului expresionismului, cubismului, futurismului sau a altor manifestări.

Acestor eforturi de înnoire li s-au asociat grupuri însemnate de artiști români, care popularizau noile tendințe sau le experimentau cu pasiune.

Printre aceștia îl aflăm și pe pictorul M. H. Maxy. Formația lui artistică începe în anii primului război mondial, cînd pornește de la o viziune plastică apropiată de aceea a grupării «Arta Română», grupare ce se opune academismului, precum și oricărei forme de idilism, mllitînJ pentru o artă capabilă sã exprime, într-o tonalitate viguroasă, cu autenticitate, probleme contemporane alo realității sociale românești. Ulte
rior, va traversa o perioadă de experimente formale, influențate de cubism, futurism și constructivism, pentru a atinge, în 1924, faza cea mai apropiată de abstracționism. După 1928, întreprinde o sinteză între principiile celor de la « Arta Română » și cercetările lui pe tărîmul construcției formelor, ajungînd, în special după 1934, la un stadiu care reprezintă, alături de aportul celorlalți artiști ai generației sale, una din căile de dezvoltare a compoziției tematice, cu semnificații sociale.

M. H. Maxy (Max Herman) s-a născut la 28 octombrie 1895, în familia unui funcționar brăilean, care se mută la București în 1897. încă din tinerețe vădește pasiune pentru desen și teatru și se manifestă ca o personalitate plină de vitalitate, luciditate și entuziasm.

între anii 1914 și 1916 primește îndrumările lui C. Ressu, care, împreună cu cele date de Iser, sînt factori esențiali în educația sa profesională.
în 1916 își întrerupe studiile pentru a se înrola voluntar în armată. După ce urmează Școala Militară din Botoșani, obținînd gradul de sergent» este trimis pe front.

MMI
șcerea apelor Dunării — ulei
Marea Revoluție Socialistă din Octombrie» care va exercita o puternica Influență asupra intelectualității române» marchează profund și gîndirea tînărului Maxy. în timpul permisiilor, la lași, el are prilejul să se apropie de artiștii care vor forma în 1918 gruparea « Arta Română », de a cărei concepție estetică progresistă am amintit.
In 1917, deschide la lași prima sa expoziție, alături de aceea a lui L Ross, într-o sală administrată de N. D. Cocea» prezentînd circa 20 lucrări (picturi și desene), realizate în comuna Bălăbănești și repre-
м MAXY: Construcție umană («Cu porumbelu ») — ulei
M. H. MAX Y : Biliard — ulei
zentînd figuri de soldați și țărani. (Tot la lași primește de la Iser actualul său pseudonim artistic).
După demobilizare, ramine să lucreze în satele moldovene din jurul Bacăului, astfel încît la întoarcerea sa în București poate deschide o nouă expoziție personală, în noiembrie 1920, în pasajul Imobiliara, în noiembrie 1921, va expune, în sala Mozart, portrete, peisaje șl compoziții cu teme țărănești, culese din Moldova sau în satul Vlalcl, unde, alături de alți artiști, se bucură de ospitalitatea Iul Bogdan-Pitești,
Atît lucrările din expozițiile personale, cît și participările lui la expozițiile din 1921 și 1922 ale «Artei Române » poartă încă puternic amprenta viziunii și stilizării specifice unora dintre artiștii acestei grupări» precum C. Ressu, Șt, Dimitrescu sau Iser, Tablouri ca « La putinei » sau « Gura satului » se remarca printr-o emoție autentică, redată cu mijloace artistice de mare sobrietate. Ceea ce justifică afirmațiile făcute în acea vreme de N, Tonitza în ziarul « Izbînda », despre Maxy, și ami me că are « oroare de concesiuni », că pentru el pictura nu este o « profesiune », o pirueta

abila, văzînd în aceasta o garanție a viitoarei sa*e evoluții.
Odată cu plecarea la Berlin, Ia mijlocul anului 1922, începe o nouă etapă a dezvoltării sale artistice j. în atmosfera de atunci, de efervescență culturală și artistică, din capitala Germaniei, pictorul cunoaște cele mai felurite și îndrăznețe manifestări. Frecventează spectacole, expoziții de artă occidentală expresionistă, cubistă sau futuristă, ca și expoziția sovietică, unde figurau și opere de Chagall, Arhipenko sau Kandinskk Cu prilejul unei călătorii la Weimar, unde se informează asupra activității « Bauhaus »»uluî9 aderă la « Novembergruppe », asociație a artiștilor adepti ai revoluției socialiste. Studiază în ateliernl unui fost compatriot, Artur Segali, stabilit pe atunci la Bei lin 1
In tot acest vălmășag de impresii, de informații și impulsuri, Maxy încearcă să-și croiască un drum propriu.
Dintr-o serie de declarații ale artistului 2 reiese interesul lui pentru concepțiile cubiste, aprofundînd tezele teoreticianului

cubismului Gleizes, potrivit căruia tabloul nu trebuie să fie reproducerea « obiectului comun » prin trucuri profesionale, ci o suprafață, o reprezentare bidimensională, pe care artistul găsește « echivalențe de forme, culoare, volum, perspectivă aeriană ». El elogia eforturile colective ale cubiștilor de a da «formă spirituală» limbajului plastic pentru «însănătoșirea artei după impresionism », curent care el consideră că se limitase în mare măsură la senzorial. Dar totodată Maxy vede în cubism doar « o fază de laborator » a experienței plastice. Dintre curentele vremii, îl atrage îndeosebi constructivismul, pe care îl numește « extrema stînga a cubismului », considerînd că artiști caTatlin, Gabo, Pevsner și Moholy Nagy au tins spre o artă pe măsura sensibilității omului modern, o artă preocupată de « acordarea geometrică » a formelor, de «calcularea matematică a ritmurilor». « Constructivismul — spune Maxy într-un articol din cele citate — încearcă reprezentarea plastică a unor legi abstracte, căutîndu-și elementele în exteriorizările vieții noastre mașinist-industriale». Dorința de a exprima sensibilitatea modernă este dealtfel comună unui întreg grup de artiști de pe lîngă revista « Con-

1 Vezi arc. iscălit de M. H. Maxy despre A. Segali în rev. Integral, nr. 5/1925.

» Vezi « Cubismul », în Adevdrui literar $/ artistic, din 21 .X1923 șj 6,XI.1923 ; «Demonstrația plastică», Contimporanul, nr, 49/1924; «Cronometraj plasele », Contimporanul, nr, 50— 51 /1924 ; «Politica plastică », Integral, nr. 9/1 ^23 etc.

■ж

tìmporanul », dar preocupările lui Maxy se înrudesc în special cu ale celor care în 1926 înființează revista «Integral » și, în 1928, revista «Unu ».

«Trăim definitiv sub zodie citadină» — declara manifestul revistei «Integral » în numărul inaugural, comparînd viața orașului modern cu « baluri simultane » în care răsună saxofoanele jazurilor și țăcănitul telegrafului, alături de « danțul mașinilor peste slăvi de bitum ». Tezele și formulările acestui manifest au desigur ceva din rezonanța multor manifeste ale vremii, în special a celor futuriste. De altfel legăturile celor de la « Contimporanul » sau « Integral » cu futuriștii sînt multiple. Printre altele, in 1933, are loc la Roma o expoziție de « artă futuristă » la care participă Mac Constantinescu, M. H. Maxy, Milita Pătrașcu și Marcel lancu. Asemănările dintre portretele desenate de Severini și cele desenate de Maxy în perioada anilor 1920 sînt izbitoare, ca și asemănările dintre unele tablouri ale lui Boccioni și cel intitulat «Tîrgul Moșilor» (1924) de Maxy, forfota specifică biletului fiind redată prin planun de culoare geome-trizate pe niște traectorii precise.

În 1923, Maxy expune la expoziția «Jurifrei » din Berlin, trei tablouri care vor fi remarcate, deși panourile acestei expoziții erau acoperite de aproximativ 3.000 de pinze. In luna aprilie a aceluiași an, Herwart Waiden îi adăpostește, în vestita sa galerie « Der Sturm » (unde a popularizat în anii aceia unele dintre cele mai îndrăznețe experimente plastice, Kokoschka, F, Léger, Gleizes, Arhipenko, Klee, Delaunay, Chagall), o expoziție personală cu 23 lucrări, dintre care unele vor fi apoi încadrate în expoziția permanentă a galeriei. Din această expoziție, alcătuită din peisaje urbane, marine, naturi moarte și portrete, a făcut parte, de pildă, tabloul « Construcție
vegetală ». Gîndit pe principii cubiste de organizare spațială, prin interferențe de planuri geometri-zate între corpurile compacte și

mediul înconjurător, lucrarea sugerează totodată concretul materialelor prin diferențieri de pastă și grafism.
Din aceeași perioadă datează două peisaje petrolifere, sintetizări .expresive ale naturii moderne, industriale, remarcîndu-se prin organizarea riguroasă a spațiului, ca și prin menținerea consecventă în game coloristico rafinate.
Alte «construcții» plastice din anii 1924—1925 (« Construcție pe verticală », « Construcție pe diagonală » etc.), ca și o serie de linogravuri publicate în « Contimporanul » marchează o și mai mare epurare a concretului.
Un eveniment de seamă al anului plastic 1924 a fost prima Expoziție Internațională a « Contimporanului » din noiembrie-decembrie. Deschiderea ei este anunțată în numărul din noiembrie al revistei, care apare cu o ingenioasă copertă realizată de Maxy, prin îmbinarea grafiei numărului și datei apariției. O prezentare manifest a expoziției este semnată tot de el. De altfel, Maxy este comisarul acestei expoziții în care, alături de C. Brâncuși, M. Pătrașcu, M.Teutsch, M. lancu, V. Brauner, participă și artiști europeni ca Paul Klee, Hans Arp, Karl Schwitters etc.
La mijlocul lui decembrie 1924, Tudor Vianu, într-un articol din revista « Mișcarea Literară», descria forfota de la vernisajul expoziției, unde, pe lîngă cuvîntările de rigoare, a avut loc și ,.. un concert de muzică de jazz. Printre altele, cu perspicacitatea care-l caracteriza, Vianu constata în lucrările Iul Maxy dorința de a sugora prin clemente plastice echivalența unor sentimente concentrate, sintetizate.
M. H. MAXY ; Duet primitiv — ulei
M. H, MAXY; Construcție pe verticali — ulei
în numerele revistei «Contimporanul» clin anul 1924 se vor reproduce numeroase lucrări din expoziție, precum și altele de Maxy, C, Mihăilescu, M. Pătrașcu etc, Panici cu lucrări do artă abstractă seu foni te apropiate de abstracționism, întîlnlm în paginile « Contimporanului » portrete axate pe interpretarea sugestivă a caracterului personajelor, păstrînd riguroasa subliniere a arhitecturii figurilor, portrete realizate de multe ori de aceiași artiști. Astfel, N. H. Maxy publică numeroase desene reușite, reprezentând figuri de scriitori, muzicieni, oameni de teatru.
Un alt domeniu al activității lui Maxy, îl constituie, începînd din 1924, arta aplicată. El înființează, împreună cu artistul Vespremic, o « Academie de arte moderne aplicate », care, în 1925, devine «Atelierul Integralului » și care se va muta într-un local din strada Cîmpineanu nr. 17. în 1930, după desființarea atelier ului, Maxy deschide pe calea Victoriei un «studio » de artă care va funcționa pînă în 1935, Fotografia publicată pe coperta numărului 9 al revistei Integral și care reprezintă un interior realizat de Maxy, precum și cele cîteva obiecte ce se mai pot cunoaște, relevă, în creațiile sale de artizanat, utilizarea principiilor esențiale ale decorației moderne de interior, remareîndu-se prin simplitatea și echilibrul formelor. Pe țesături apăreau adesea motive de decorație «simultaneista », în genul celor folosite de Sonia Delaunay. Pentru lucrările de artă aplicată, Maxy a primit medalia de aur la Expoziția Internațională de la Barcelona.
Preocupările de scenografie ale artistului încep, de asemenea, să se dezvolte. Maxy urmărea cele mai noi realizări regizorale europene, așa cum reiese de altfel și din articolul pe care îl publică în revista « integral », din aprilie 1925, în care comenta competent concepțiile lui Stanislavski, Reinhardt, Talrov sau Meycrhold, militînd pentru teatru

ca « reprezentație », ca spectacol, și nu ca imitare directă a vieții. El cere ca decorul să slujească în mod direct acțiunea, iar costumul să devină « masca corporală a actorului ». Decorurile sale crează un spațiu scenic alcătuit dlntr-un schelet geometrizat ce amintește de decorurile din aceeași perioadă ale constructiviștilor, simplificate conform cerințelor stricte ale mișcării actorilor șl sugerînd atmosfera piesei prin cîteva elemente simbolice.
In același ал, Maxy realizează decorurile pentru piesa lui Pirandello, «Omul, bestia șl virtutea», jucată de trupa din Vilna, contribuind la realizarea unui spectacol de înaltă ținută artistică. M. H, Maxy va mal realiza decoruri pentru piesa lui I. Ludo, «Cutia cu iluzii », în 1942, Iar după 23 August – pentru spectacolul « Fundătura » de Sidney Kingsley (1948).
în 1925, un grup de scriitori și artiști, printre care șl Maxy, părăsesc revista « Contimporanul », consi-dcrînd-o prea «concesivă», șl în același an înființează revista « Integral », iar în 1928, revista « Unu ». Paginile acestei reviste oglindesc cu precădere tendințe dadaiste, suprarealiste sau futuriste, dar prelucrate în forma denumită « integralism ».
Lucrările publicate de Maxy în revista « Integral » no arată că artistul se depărtează de tipul de compoziție constructivist-abstracta, croind imagini în care alătură, prin tehnica montajului și a colajului, obiecte sau fragmente de obiecte, elemente din mediul « mașinist-industrial ». Astfel este alcătuită, de pildă, imaginea intitulată « Palas Athenae Radiophonica », îmbinare de lămpi de radio, text tipărit și fotografia capului statuii Athenei. Portretul unei actrițe este tratat în chip de « Madonă electrică ». « Desenul exotic », descoperind gurile de tun printre palmieri și figuri de africani, apare ca un'fel de comentariu asupra colonialismului.
Pe baza aceleiași tehnici, prin alăturare de fragmente de obiecte și figuri stilizate pe linia grotescului, crează Maxy șl ilustrațiile la cartea lui I. Călugăru « Paradisul statistic » (1927). Ilustrațiile pentru cartea lui Sașa Pană, « Echinox », dezvăluie latura poetică a capacității sale expresive.
în februarie 1927 are loc în sala din str. Cîmpineanu o nouă expoziție personală a lui Maxy. Numărul 11 al « Integralului » este transformat în catalog al expoziției, cuprinzînd, pe lîngă alte materiale, reproduceri ale tablourilor sale, note despre opera sa semnate de Gh. Dinu și un Interviu luat artistului do I. Călugăru. în această nouă manifestare discernem germenii unor transformări Importante. Do pildă, aici apar unele lucrări calificate chiar do artist « farse nntlsuprarcallstc ». O lucrare semnificativă în acest sens este cea Intitulată « Accesorii sentimentale », în caro o ureche, un toc, o inimă de nisip roșu șl o bancă cu doi îndrăgostiți sînt plasate în jurul unei poezii scrise do Ion Călugăru cu o caligrafie stîngaco șl în stilul agramat al răvașelor sentimentalo. Stilistica desenului a părăsit vechea geomotrlzare a formelor.
Impôt tant este însă că în acea epocă, de mari fiămînttrl socialo, deslușim la Maxy preocuparea do a reveni la o imagine mal directă, mal simplă, cu o tematică tot mal ncconCunt socială, dar incluzînd experiențele personale pe tărîmul organizării formelor. în expoziția din 1927, titlul uneia din lucrări este « Construcție umană », vrînd parcă să sugereze că artistul părăsește lumea construcțiilor pure, lipsite de seva vieții, pentru a trece la o atta gravă, avînd în centru figura omului. Aceeași tendinră apare în lucrările « Cu steaua » (un grup de colindători), « Duet primitiv » (o perecьr de țigani), «

Lopătarii » (barcagii pe Dunăre). îndeosebi lucrarea « Creșterea apelor », peisaj sintetic al portului Turtucaia, dezvăluie modul propriu al lui Maxy de a conferi valoare de simbol faptelor concrete, obișnuite. Această nouă linie a creației lui este întărită de e manifestările sale ulterioare, din expozițiile grupării «Arca nouă». Astfel, tabloul «Amintiri dintr-o excursie », prezent în expoziția din ianuarie 1^32, constituie un omagiu adus prieteniei și, implicit, o critică la adresa individualismului exacerbat al suprarealiștilor. De altfel, un alt tablou din această perioadă se intitulează chiar « Prietenie » și grupează obiectele și ființele (mama și copilul, statuia și umbra ei, cei doi prieteni etc.) cîce două, sugerînd tendința firească spre asociere.
Astăzi putem spune că drumul ales de el în această perioadă, spre o pictură care pune accentul pe « construcția umană », reprezintă corespondentul plastic autentic al personalității artistului, ceea ce dovedește că nu există o incompatibilitate între o anumită « literatură » a subiectului (un conținut uman, real, direct reprezentat) și formula plastică adoptată de el, incluzînd interpretarea geometrizan-tă, sintetică, a volumelor și spațiului, și cu rețeaua matematic calculată a compoziției.
După 1934, tablouri precum « Șomeri în Cișmigiu » (1934), «Muncitori în fabrică» (193S) sau «Doi ucenici » dovedesc faptul că artistul atacă de data aceasta o tematică legată de viața muncitorimii, reprezintă cu forță profund caracterizatoare figurile unor muncitori și condițiile vieții de exploatare. Este perioada în care are loc apropierea sa de lupta clasei muncitoare.
Criticul lliu, în « Le Moment », observă la Maxy, capacitatea do a crea « o nouă frumusețe prin însăși ordinea plastică șl totodată o noua umanitate », iar G. Oprescu vorbește în ziarul « Universul » despre « lucrarea magistrală » expusă de Maxy la expoziția « Peisajul Bucureștiuluî » în 1935 l.
‘ G. OprQscu, in Universul. 26 nui 1935.

Мч Нч MAXΪ * Piața Sí\ Gh-çor^hc ìn ctrjc '**· цi^i
M. H» MAXY : Omagiu Iui Brâncuși — ulei
M, H. MAXY : Peisaj dc iarnă — ulei
O manifestare esențială pentru cunoașterea evoluției lui Maxy a fost, fără îndoială, expoziția personală deschisă în sala Mozart, în aprilie 1937. Compoziții precum « Șomeri în Cișmîgiii », «Tocilarul», dar mai ales «Biliardul» și «Piața Sf. Gheorghe în cirje » îndrituiesc pe critici să observe trecerea spre un stadiu de expresie echilibrată «clasică». Artistul a depășit faza pur speculati.ă de experimentare a unei matematici artistice, « rapo tu rile de linii și culori. . . sînt de rîndul acesta puse în slujba unui adevăr real, avînd legături directe cu viața », ajungmd la « un înțeles durabil despre artă » 1. Compozițiile uimesc prin structurile lor, adevărate invenții de forme plastice grăitoare, ca, de pildă, brațele stelei forniate din băncile șomerilor din Cîșmigiu sau — în tabloul « Biliard » — ritmul oblic creat de înclinațiile tacurilor. Clădirile din « Piata Sf. Gheorghe în cîrje », sprijinite de bîrnele unei binale» capătă aspectul inedit al unor uriașe miriapode.
Majoritatea lucrărilor din anii 1936—1937 sînt tratate în tonalități de ocruri sau cenușiu. Este perioada « gri » a picturii lui Maxy. încr-adevăr» dacă tablourile sale de prin 1922-1924. și chiar după aceea, aveau uneori o violență cromatică izbitoare, diferențele de planuri sau

de valoare reieșlnd în mare parte din puternice contrasce de culori, acum, în picturile
25ЛVЛ937.,Л1ЩП‘ tn A<,ovirul l'arar și artistic nr. 355,

«
«Șomeri în Cișmigiu » (1935), «Cu ursul » (1937) sau «Muzicanții» (1937), sobrietatea tonurilor pămîntii elimină orice bănuială de pitoresc și descriu o realitate gravă, dramatică. Gamele sale cenușii-albăstrui, ca de pildă în «Piața Sf. Gheorghe în cîrje», ajung la rezonanțe profunde.
Pictura lui Maxy capătă în această perioadă forță de expresie și prin faptul că include în compozițiile figurale tipuri umane precis conturate, portretizate. Stilizarea lor strict arhitecturată nu subțiază ci, dimpotrivă, susține prezența lor vie în acord cu mediul, cu realitatea socială abordată.
Eforturile lui Maxy și reușitele sale din perioada 1935—1937, pe linia unui realism cu tendințe sociale, sînt cu atît mai valoroase» cu cît expozițiile de atunci erau literalmente invadate de naturi statice și peisaje, in timp ce destul de puțini (în special pictorii noștri cei mai de valoare), prezentau compoziții figurale.
O serie de tablouri ale lui Maxy figurează printre cele 60 de lucrări trimise la Paris, pentru Expoziția Internațională din 1937. Lucrări ale sale vor mai fi expuse în aceeași perioadă, în Belgia, la Anvers.
Perioada războiului hitlerist a însemnat pentru Maxy un dureros exil din viața plastică românească. I se interzice orice expunere publică a lucrărilor, în acest climat potrivnic, în 1942, se vede silit să organizeze la el acasă o expoziție cu lucrări ca: «Omul cu caterinca », « Balerina », « Evrei la zăpadă » etc,, energia sa creatoare rămînînd neștirbită. De asemenea, organizează o școală de arte, unde, ca profesor, urmă-
4
<
4
rește formarea elevilor pe drumurile cele mai potrivite personalității lor.
Odată cu eliberarea țării, după 23 August 1944, Maxyîși reia și amplifică activitatea creatoare. Deschide în decembrie 1945, la Dalles, o expoziție cu circa 40 de lucrări cu tema « Chipuri și priveliști din Valea Jiului ». Deși a stîrnit aprecieri contradictorii, expoziția a constituit un eveniment de seamă al vieții artistice din acea vreme, prin afirmarea poziției pictorului în sprijinul unei arte legate de problemele sociale contemporane.
în 1948, Maxy participă în mod activ la organizarea ж expoziției « Flacăra », expoziție amplă menită să promoveze o artă cu tematică socială, înaintată.
După 1949, lucrările lui Maxy se resimt, și ele, din pricina unor interpretări înguste ale modalităților de reflectare a realității. Realizările sale din ultimii ani au vădit efortul artistului de a depăși această fază. Compoziția « Pîine și flori» (1959), «Triplul portret al unei zidărițe » (1960) dezvoltă soluții plastice ale anilor dinainte de 1930, artistul reprezentînd pe pînză, simultan, aspectele felurite ale aceleiași realități. Maxy a creat recent o serie de portrete ce se remarcă prlntr-o îndrăzneață arhitectură a formelor, așa cum se observă, de pildă, în «Omagiu Iu) Brâncuși ».

O etapă importantă șl în expresia cromatică, îmbogățită cu noi forțe evocatoare, căpătînd rezonanțe tot mal sonore, o marchează, de pildă, natura moartă «Flori cu motive grecești» (1962), Grupul figurai «Femei cu fluturi » (1965) se mai remarcă șî prin acuitatea desenului, prezența puternică a formelor plastice net descrise.
Lucrarea « De vorbă la Brazi » (1963) impune prin ritmarea stăpînîtă a liniilor și suprafețelor de culoare. Personajele portretizate — printre care în-tîlnim și figura artistului — se integrează organic în peisajul industrial. Vasta compoziție intitulată «în acești douăzeci de ani » (1964) oferă un tablou sinteză al realizărilor construcției socialismului în țara noastră. Concepută ca o posibilă viitoare decorație, ea are un caracter monumental.
Poate că pictura lui Maxy» pronunțat «cerebrală ». cum este numită de obicei, nu înlesnește o comuni
care afectivă imediată. Ca și în tinerețe» Maxy este
împotriva « hipertrofiei eulÿi sentimental », împo
triva unui romantism egolatru. Fantezia sa. dominată
de rațiune, este, contrar aparențelor. îndrăzneață.
am putea spune chiar turbulentă» răsturnînd de multe ori modul obișnuit de reprezentare a obiectelor și figurilor, adunînd prin sinteză elemente disparate ale realității, sau scoțînd la iveală doar pe cele esențiale, organizînd în fond o nouă realitate artistică.
Specificul emoției estetice provocate de lucrările lui Maxy constă în sugerarea unei « noi frumuseți », tonice, a realității, stăpînite de om și uneltele create de el.

I I
Я
л
I
й
FAVEL CODIȚA: Flori albastre și roșii — ulei
Artist cu multiple preocupări : pictură de șevalet, tapiserie, desen, uneori sculptură, artă monumentală (tresca, mozaic), ceramică, Pa vel Codiță este un reprezentant de seamă al generației sale. De altfel, de la eliberare, activitatea lui, mereu ascendentă, e destul de cunoscută publicului. A avut o expoziție personală, a participat în țară și străinătate la expoziții colective și a trăit alături de colegii lui — nume bine cunoscute în plastica noastră contemporană — atît epoca de fervente căutări șl încercări de tot felul, caracteristică anilor de studii, cît și satisfacția că acum, la maturitate, munca sa își găsește o recu
noaștere pe deplin meritată. Are o fire iscoditoare, neastîmpărată, poetică și generoasă. Tot atîtea motive ca o întîlnire în atelier să fie o adevărată plăcere.
Nu l-am găsit în halat și nici cu pipa. Nu fumează. Căldura toridă a verii bucureștene nu-l împiedică de la lucru. E în curs de a finisa o lucrare de artă monumentală pentru noul Galați, decorarea unui perete la un complex comercial, cu tema «Comerțul socialist ». Cînd l-am întrerupt tocmai numerota plăcile do ceramică gata smălțuite, Presimțind întrebarea, s-a grăbit să o întîmplno.
— Artă decorativă integrată, mi-a spus. Clădirea, un bloc modern, este pe piloni subțiri. Am ales deci ca fond o culoare ușoară, aeriană: albastru. îmi place să evoc astfel siniliul multor case țărănești.
* %

Modest, vorbește cu stinghereală despre el și munca sa; îl îmbii la generalizări. Devine volubil deodată. Adaugă cuvîntului, gestul.
— Cum adică artă monumentală integrată? în ce? — îl întreb.
— Bine. Artă monumentală înseamnă, de fapt, artă integrată în momentul istoric, în mediul — social — care l-a dat naștere. Și încă în ceva, să-i spun : tradiție.
4Ì5
Am fost recent în Franța, în Italia, în Austria. Un drum în străinătate e într-un iei ca o ploaie bună de vară.. Limpezește aeruL Te fece să vezi mai bine. Acolo am văzut multe, printre altele celebre catedrale gotice. ne Ia Paris, Ia Rouen sau Chartres. La asemenea catedrale s-a lucrat adesea timp de secole. Generații de meșteri au adaos felurite elemente, de multe ori eterogene, dar totul s-a săvîrșit în vederea unui tel comun și opera în ansamblu nu și-a pierdut unitatea interioara- Cultura — mă refer nu numai la artele plastee — franceza sau italiană este asemeni unei catedrale. Etajele izvorăsc și se înalță unul din altul în mod firesc.
— Așa pusă problema, arta căreia îi zicem — după părerea maestrului Arghezi, cu un cuvînt urît — modernă, încununează cumva cultura țărilor la care făceai referință- Or, modernismul acolo e înțeles în primul rînd ca artă abstractă.
— Fals. Ceea ce e cu adevărat modern este integrat acolo și oriunde în spiritualitatea și totalitatea tradiției. Nu mă refer numai la vîrfuri : Picasso^ Braque, Jean Dubufiet, ci și la alții, mai tineri. De altfel» cred că poți foarte bine fi abstract ți în același timp academic. Să fiu bine înțeles. Limbajul In artă constituie esențialul pentru că el exprima stilul unul om sau unei epoci, dar nu e totul. El evoluează. Sub raportul
limbajului, noi am făcut în ultimii ani pași uriași. Arta noastră contemporană nu stă de loc rău în concertul țărilor pe care le-am văzut.
Cînd Miró sau Klee, de exemplu, au avut ceva de spus — au spus-o și încă foarte bine. Cînd alții s-au apucat să-i imite, n-au mai interesat nici acolo pe nimeni. De Ia Klee, care limpezește noțiunea de linie, scoțînd-o din haos — cum la timpul său Cézanne făcuse cu culoarea și forma — poți să te desfașori mai departe. Și el, și alții trebuie cunoscut! și încă bine. Numai așa vei adăuga, ca să zic așa, pene în plus la aripile tale, cu condiția să le ai.
— In ciuda faptului că asemenea lucruri se spun des, nu strică să fie repetate. Dar așa pusă problema, ajungem și Ia unele școli sau curente ale artei moderne : suprarealism, cubism, abstractism.
— Dc, cum să zic, să le lăsăm teoreticienilor. Deși preocupările teoretice nu-mi sînt străine (am descuie însemnări în acest sens), dincolo de ele, esențială mi se pare constatarea că exprimarea trebuie să fie a durerilor șl bucuriilor talc șl, implicit, ale poporului și timpului tău. De cînd ne șim, noi românii am fost un popor echilibrat. E șl firesc. La noi se întîlneșto Orientul cu Occidentul în sensul cel mal bun al cuvlntulul : simțul măsurii specific clasicismului clin șl. într-un fol, Occidentului, — cu fastul oriental.
Arta noastră populară e un exemplu strălucit. în casa, obiectele și portul țăranului român, măsura și fastul iși dau mîna. Pilda asta trebuie urmata, transpusă la scara culturii. Firește, nu făcînd semănatorism sau pășunism — țărani cosind sau dansînd — transpunem arta populară. Arta populară e o problemă de gust, de simț, și poporul nostru, repet, e extraordinar de dotat. Arta cultă e totuși altceva. Ea înglobează toc ce i-a premers, creație anonimă sau nu, dar adaugă în

plus o anume personalitate, o anume valoare. Brâncuși e concludent. À propos, am văzut la Muzeul de artă modernă din Paris, lucrările iui. Cred, poate exagerez, dar am simțit ci toată activitatea lui a fost o etapă pregătitoare pentru ansamblul unic de la Tg. Jiu. El, care distilase izvoarele bogate ale artei populare, a simțit nevoia să-și mai transpună odată toată opera într-o mare sinteză. în acest sens exemplul lui este deschizător de drumuri. Și poate și în altul. A muncit mult și în materiale variate: de la desen, la oțel, bronz, lemn, piatră. Pictorul — de altfel în aceasta constă una din noutățile limbajului contemporan — nu trebuie să se mulțumească numai cu penelul, uleiul și pinza. Un artist e bine să încerce desen, pictură, tapiserie, orice. Pentru că fiecare material are un timbru propriu pe care descoperindu-l și utili-zîndu-l artistul își va îmbogăți gama posibilităților

în гa
ã-
nã a-o-ar e. íuI ite >st la tei a ti •Iul tul. en, I în Benne-en, ■lai
ili-or

PA'/EL CODITĂ i Portret - ulti

PAVEL CODIȚĂ: Fluturi - ulei

PAVEL CODIȚĂ; Portret cu carte— ulei

de exprimare Un artist nu face un obiect, se « face » pe sine. Materialele nu sînt decît instrumentele unei orchestre cu care artistul trebuie să e nte, fiind m același timp compozitor și dirijor. Numai așa va ajunge să-șî realizeze opera cu funcție sociala, azi mai mult ca orieînd. Noi trăim în socialism, în România socialistă. Am pus umărul pentru ca noțiunile acestea scumpe nouă să devină realități. Aparținem unui ρopoι cu o veche tradiție a frumosului. Meseria noastiă implică personalitate și stil Daci acest lucru îl pot — și îl pot — realiza, mă interesează mai puțin etichetele puse de critici sau teoreticieni activității mele. Avern condiții ideale de lucru, cum pe vremea cînd am început meseria nici nu visam. Trebuie să muncim mult Să selectăm cu grijă valorile Cînd e vorba de selecționarea valor ilor, singurele creatoare de cultură și în același timp bază si sumă a culturii, nici o exigență nu ini se pare de prisos.

— în această ordine do idei te întreb : nu crezi că pentru afirmarea multilaterală a personalităților, ar fi utilă formarea unor grupuri de artiști, legați prin afinități stilistice ?

— Emulația, întrecerea culturală poate fi stimulată de mediul, climatul spiritual care se crea ’.ă în grupe restrinse. Experiența merită să fie încercată — eventual cu deschiderea unor expoziții de grup — cu atît mai mult cu cit în practică lucrul acesta se cam întîmplă. Orice trebuie încercat pentru ca vremea noastră să-și găsească încoronare îr. opere de artă, repet, azi mai mult ca orieînd, cu funcție socială.

— Artă decorativ-monumentală?

— Da. Nu va renunța nici artistul, nici publicul la tablouri : peisaje, naturi moarte, portrete, compoziții de șevalet, dar cred că epoca noastră va fi exprimată pentru cei ce ne vor urma prin ceea ce numim noi azi lucrări de rrtă monumentală.

Dialogul imaginar — pe baza unei foarte reale și pentru mine obișnuite vizite în atelier — îl opresc aici. Adaug doar că Pavel Codiță a ajuns să trăiască așa cum gîndește, condiție primordială pentru ca un artist să $c poată realiza^

ШN* NM pИгoШi'X - uhi

R

MARINA VANCl

în peisajele lui Grigoro Vasile, hiperbola care revine cu frecvență do leit-motiv nu este rezultatul unei prejudecăți stilistice. Cînd, într-un cîmp de flori, ochiul se oprește asupra uneia din ele, aceasta capătă contur precis, cîmpul devine fundalul pe care o simplă păpădie, privită îndelung, se mărește ca sub atingerea magică a baghetei vrăjitorului, își lungește tulpina, corola oi galbenă, proiectată pe cor, ține loc do soare.

Născut și crescut la oraș, artistul găsește în fiecare întîlnire cu natura, bucuria descoperirii unor mici minuni, obișnuite și neînsemnate, pe care le amplifică și cărora le acordă sensuri și valori majore. Observă și cîntă natura, exprimînd-o dezinvolt și spontan, cu o înclinație certă spre un lirism care refuză anecdota. Scaieți de dimensiunea muntelui pe care cresc, sprijină un cer dens și totodată transparent, sub care pășește o capră neagră asemănătoare inorogului din

GP COЯH ¿ASILÉ; '¡rivri juxei re?, — aleí

poveste. Pe pămîntul îmbibat de zăpadă topita, jnișună coloane de gîze colorate cu roșu intens, care, privite din zbor de pasăre, par tractoare ieșite la ara*. Alteori, aceeași natură liniștită și senină este presărată cu plante nmbeliforme, care cresc înalte cît plopii. Și toate acestea spuse fără ostentație, cu o simplitate și sinceritate care te cuceresc.

Grigore Vasile e împotriva căutărilor tehniciste. După cum îmi mărturisea, inovațiile în tehnica picturii пи-i sînt la îndemînă ; uleiul, pensulele și pinza
sau cartonul i se par suficiente pentru a exprima cursiv ceea ce gîndește.

Așterne pasta generos pe suprafețe ample, stilizate, care se contrapun prin tonuri și nu prin valoare. Uneori direct din tub, alteori rezultat al amestecului pigmentar, culoarea se păstrează curată, vie, ascun-zînd în ea lumina.

La obținerea acelei ordini riguroase a peisajelor, contribuie, desigur, experiența dobîndică în naturile statice pe care pictorul le consideră, în momentul
de față, în primul rînd ca exerciții de echilibrare a volumului, de ritmare a petelor de culoare.

Astfel construite și gîndite, peisajele lui Grigcn e Vasile sînt prilej de exprimare a optimismului, a bucuriei de viață, a liniștii sufletești.

Grigore Vasile a absolvit în urmă cu șapte ani Institutul, a expus cu regularitate la toate manifestările colective de pictură, a avut în urmă cu doi ani o expoziție personală de pictura și pregătește o a doua pentru anul viitor.

I GRIGORE VASILE: Cîmp cu păpădii — ulei

GRIGORE VASILE: Portret do fată — ulei

în loc de prefață, în catalogul primei expoziții, Alexandru Ciucurencu scria: «Artă izvorîtă dintr-o inimă și gîndire sinceră și dezinteresată, plină de bucurie, tinerețe, dragoste de viață. O pictură expresivă, simplă și clară. Un cîntec al formei și culorii născute deodată printr-o inteligentă observare și interpretare a vieții. Pictură luminoasă, senină, de bun gust, frumos compusă și bine pictată. îți face plăcere să o privești.

Pictura sa vădește personalitate și se va impune. »

Fără îndoială, pictura tînărului Grigore Vasile s-a impus cu originalitate, în ansamblul peisajului artistic al tinerei generații,

deși față de lucrările prezentate în expozițiile de grup, regionale și de stat, cît și în cea personală, la care se referea maestrul, repertoriul tematic din lucrările mai recente ale artistului, apare cu mult mai restrîns. Dar în această restringere a universului pictural la Grigore Vasile, nu descifrăm decît tendința aprofundării preocupărilor pe care le poate exprima mai convingător. Și mi se pare meritoriu pentru cel ce are voce suavă de cameră să știe să cìnte cu maestrie un lied, decît să-și forțeze timbrul din simpla ambiție de a intona o arie de oratoriu, cînd nu pentru aceasta vădește iu chemare.

«RIGORE vд'цE p.

V

IOANA OLTEȘ: La tirg (vase figurative) — pămint

TEXTILELE, CERAMICA SI SCULPTURA IN EXPOZIȚIA ARTELOR DECORATIVE 1965

Tapiseria, imprimeurile, țesăturile au luat la noi în ultimii ani un avînt deosebit. Nici despre ceramica nu s-ar putea spune că n-a cunoscut o efervescență, dar, spre deosebire de domeniul textilelor, aici căutările manifestă o orientare mai puțin sigură. E un aspect asupra căruia voi reveni, după ce mă voi opri la cîteva tendințe și probleme pe care le ridică îndeosebi tapiseria, covorul, draperia.

La fel cu ceea ce s-a petrecut în Occident, imboldul de reînnoire (și totodată de perpetuare, ca gen, a unei vechi tradiții) a venit în bună măsură, și la noi, din partea pictorilor. Cred cã nu greșesc afirmînd că el au fost printre primii care după rnulți ani de ezitare au reatacat cu curaj problemele, atît conceptual cît șl tehnic, pornind la vaste transpuneri compozlțional-iematice care cu vremea au cunoscut o din ce în ce mai pronunțată adecvare la scop, sfîrșind prin a pune bazele promițătoarelor căutări actuale.

Intervenția pictorilor, mai cu seamă a celor din generația rînără, a marcat sensibil nivelul calitativ al tapiseriei, evitînd totodată ca ea să se manifeste ca o simplă prelungire a creației populare în domeniul creației artizanale culte. Tapiseria a căpătat astfel o amprentă specific modernă și a devenit aptă să suplinească funcții sociale pe care i le vor Impune din ce în ce mii mult vastele interioare arhitecturale de construcție recentă» destinate reuniunilor șl manifestărilor colective. Pictorii au adus de asemenea elementele unei viziuni stilistice îndreptate cu precedei e spre efectele de culo re și ton, care la rîndul lor au influențat compoziția supunînd-o adesea la neașteptate soluții de echilibru, de o sugestivă simplitate.

ASPAZIA BURDUJA: Compoziție — tapiserie

PAVEL CODIȚĂ: Păsări — tapiserie

In momentul de față, baza intervenției creatoare a pictorilor este mult lărgită și poate că rolul lor este acum mai puțin evident, dar consecințele acestui rol sînt departe de a-și fi pierdut eficiența. În lumina celor afirmate, însuși titlul dat de Graziella Stoichiță (care nu e pictoriță la bază) tapiseriei sale de lînă, Compoziție decorativa in tonuri de brun, mi se pare semnificativ, preocuparea specific picturală lăsîndu-se întrevăzută în afara oricăror îndoieli. Importantă rămîne desigur reușita soluției, finețea raportării una la alta a nuanțelor de brun, într-un cadru compozițional sugestiv armonizat. Tot ca o soluție de picturalitate transpusă în material textil, de astă dacă aparținînd chiar unui pictor, se Impune atenției și lucrarea lui Pavel Codiță, Pasări, de o stilizare împinsă pînă aproape de pragul non-figurativului. Organizarea compozițională a suprafeței nu mi sg

paro aici îndeajuns de elocventă, de expresivă, se remarcă în schimb realizări de detaliu, asocieri ce culoare șl gradații de nuanță, de un mare rafinament.
Subtilitatea șl rafinamentul se recunosc în toate tapiseriile prezeniaic de Mimi Podeanu și îndeosebi în cea Intitulată Păsări în zbor, cu sugestivele el armonii
de violet, ocru și gri, cu ritmurile ei evocatoare de unduiri spațiale, de mișcare planantă. Organica împletire dintre elementele de picturafitate și cele ale geometriei ritmurilor constituie calitatea majoră a artistei, Ia care se adaugă, în imediata succesiune a importanței, claritatea viziunii. Daca, de pildă» o asemenea duritate s-ar fi făcut simțită în Compoziția Ilenei Teodorini» tapiseria lînă pe tema Mioriței, evident frumoasele virtuți de culoare și ritm existente aici s-ar fi impus privitorului cu mai multă autoritate. Balada Miorița a servit ca temă de inspirație și Olgăi Porumbarii, a cărei tapiserie se afirmă într-o viziune stilistică în care se recunosc notele unul experiențe cîștlgate de artistă ca autoare de decorații în mozaic. Aceasta dă lucrării sale un aer particular, împrumutîndu-i chiar o anumită prețiozitate, în formă și culoare, deopotrivă do bine susținută prin soluțiile de compoziție șl ritm.
1.1 general, .esc ce se observă cu precădere poUtiv în luciările textile sînt rezolvările aduse problemelor de compoziție șl ritm, fericita cuprindere a formelor într-o organizare bine echilibrată, adesea foarte simplă, ajutată de jocul expresiv
42S
э
Ч
f í
i)
•·
j.
*1
/
4
À
«
TEODORA CHIȚULESCU; Ceramică
OLGA POPvUMBARU : Miorița — tapisarîc
î M *
*
H

al liniilor. Este cazul — în afara operelor deja amintite - a tapiseriei Simonei Vasi) iu Chintilă, intitulata Compoziție și, pe un plan funcțional diferit, a o seamă de imprimeuri, sau de țesături pictate, majoritatea draperii, precum Călăreții Ecaterinei Teodorescu-Humă, Motivele vegetale și Păunii Ligieî Rafiroiu-Popescu,
Simfonia lui Tema Pîrvulescu, cele două Huse de fotoliu ale Adei loanid, cu figurile lor pline de haz, într-o vie armonie de galben și ocru, Compoziția (Arbore) Elenei Hasuhke Margineanu și Sărbătoarea Ortansei Moisiu-Bărai u. Piesa din urmă
EVA DEAK BEKE: Răsare soarele - țesătură
EDUARD KUDELASZ: Vase - faianță cu smalț mar
Aminteam la început despre incertitudinea orientării din domeniul ceramicii, Faptele se leagă aici de ceea ce s-a petrecut cu șase-șapte ani în urmă, cînd unii sculptori și pictori s-au Îndreptat spre

ceramică din dorința de a experimenta modalități de viziune abstracte, ce nu li se păreau posibile în cîmpul lor de acti-
vitate de pînă atunci. Acesta cred că este un fel greșit de aîațelegeazît arca abstractă, cit și artele decorative și aplicate.
Oricum, în ce privește ceramica și sculptura, s-au născut o seamă de confuzii care cu timpul vor trebui clarificate : unde
se afirmă ca una de excepțională calitare, prin caldele și variatele ei nuanțe de roșu,
încetează un obiect de ceramică să fie de uz casnic și să devină sculptură, de
închegate într-un ansamblu configurati de mare capacitate emoționala, cum de
unde începe un altul să nu mai fie o sculptură obișnuită pentru a deveni simplu
excepțională calitate cromatica și dc materie se arată a fi Covorul mițos, de lînă
obiect decorativ, în sfîrșit, pe unde trece granița dintre, decorati/ul pur și expresia
al Friedei Imling Fodor, închipuit ca simplă armonie de portocaliu, alb și negru-natur, în tehnica de Cct/c pe mătase am întîlnit de asemenea cîteva frumoase soluții,
datorate Elenei Rodica Roman și Titinei Comșa.
Se remarcă printre lucrările de textile unele a căror e: enfiala virtute e simplitatea compoziției și a elementelor decorative, precum și aceea a materialului, dovedind o rară certitudine de gust. Aici se înscriu Fața de mană, din cînepi, a lui Ion Nicodim, și garnitura compusă din Perdea șl Față le masă, țesută din cînepă și brodată cu fir metalic, a UCECOM — Arta manuală, din Sibiu, elaborate toare cu un deosebit rafinament.
plastică de ordin superior? Sînt în expoziție piese de ceramică ce aparțin de fapt sculpturii mici, iar altele de-a dreptul celei mari, monumentale.
Printre acestea din urmă se situează așa numita Compoziție decorativa pentru perete, de Margareta Sterian și Constantin Bulats (de ce « pentru perete » cînd figurile sînt în ronde-bosse?), unde nu e chiar atît de greu de văzut că e vorba de două figuri umane întoarse una spre aita, puternic stilizate. Numai că partea inferioară a lucrării, cu o funcție într-adevăr strict decorativă» e tratată într-o alt.i concepție decît cea superioara, ale cărei probleme de compoziție și spațiu țin do domeniul efectiv al sculpturii. De aici impresia unei lipse de omogenitate. Celelalte lucrări ale Margaretei Sterian și Constantin Bulat» Jardiniera și Fîntîna,

SIMONA VASILIU-CHINTILĂ : Compoziție - tapíeerio
mi se par mai puțin izbutite, mai ales ultima, inexpresivă ca formă și cu adaosuri în metal care, așa cum sînt rezolvate, nu-și află justificarea. Chiar dacă funcția unei forme nu este de alt ordin decît cel estetic-decorativ, forma nu trebuie să lase impresia unei elaborări gratuite, mai mult sau mai puțin întîmplătoare, în afara unei legități intrinsece care să-I asigure capacitatea de comunicare emoțională. Or, e tocmai ceea ce se întîmplă în cazul ceramicii-sculptură (ceramică smălțuită) intitulată de Constantin Bulat Forma dubla. E o « formă » care dincolo de unele reușite efecte de smalț nu spune nimic.
Se mai observă în domeniul ceramicii o tendință spre preocupările legate aproape exclusiv de efectele de materie, în detrimentul celor care ar trebui să vizeze forma. La mulțl ceramiștl, simțul formei pare

să se ti pierdut, denaturat de căutări ce nu au la bază un Ideal artistic limpede conturat, tocmai datorită lipsei unui conținut spiritual inai înalt, pe caro forma este chemată să-l exprime. Dar nu numai simțul
9
VICTOR ROMAN: Ptentã — marmură
SPIRI1 CHINTILĂî Tapiserie
formei trece printr-un impas, ci si cel al materiei, a ceea ce conferă materiei calitate estetică, emoțională. Așa, de pildă (lucru observabil nu numai în expoziție, dar și in vitrinele Galeriilor Fondului Plastic) a apărut la numeroși ceramisti un cult pronunțat pentru materia bulbucoasă, presărată de noduli, cu accidente de relief grosolane. Se confundă, în unele cazuri, calitatea plastică, expresivă, a materiei aspre sau accidentate, cu orice fel de ieșituri în afară care denivelează suprafața formei, anulîndu-i netezimea, indiferent de aspectul individual și da ansamblu al acestor ieșituri. De păcatul acesta suferă Purtătoarea de flori a Stelei Bozdoc-Gănescu, amintita Forma dubla a lui Constantin Bulat, Florile de mai, într-un colorit dulce, spălăcit, șl banal configurate, ale lui Mimi Lăzărescu. La alte lucrări, plasticitatea materiei e mai puțin disgrațioasă, dar încă de un efect grosolan : Compoziția în tonur’ mauve a Cecilie! Storck Botez, Pasarea Moțată șl Cerbul de Maria Vaida (aceste ultime două piese nu sînc decît o Interpretare la scară mărită, cu deformări
429
«
brutale» a genului de figurino fin smălțuite» creato de Ziaì Dancovìch și caro dm păcate nu sînt prezente în expoziție)» Am convingerea că un număr încă destri do însemnat de ceramiști nu știu bine ce înseamnă o glazură într<idevăr frumoasă» fmă, cu ape variate» cu reflexe rafinate. Și poate că ceea ce nu știu în primul rînd este modul de a obține asemenea glazuri» în general foarte fragile și capricioase.
O altă manieră tot mai des cultivată (cu evidente tendințe spi e abstractizare» S'U chiar de abstracționism) e aceea a plăcilor decorative» al căror scop principal se arată a fi obținerea de efecte picturale în sine. Ca plasticitate» domină și aici materia zgrunțuroasă. Ca picturalitate, rezultatele sînt departo do a fi strălucite, chiar dacă ele depășesc onorabil stadiul experimental» ca de exemplu la Cecilia Storck-Botez în cu ș» oalele mele. Aceeași artista e însă autoarea ceramicii smălțuite intitulată Barei, operă rafinată, de bun gust» realizată cu subtile treceri de la o nuanță de alb la alta. Aici, unde totul e sugestie de scoică, nisip» calcar și sidef, unde fiecare calitate tactilă și de culoare evocă plaja, litoralul marin» asperitățile materiei au fost bine speculate, ca și sclipirile ei : există deci o adecvare la scop» o unitate do expresie» o logică interioară a formei și materialului.
Această logică lipsește aproape cu desăvîrșire la categoria de ceramici care se vor în mod forțat ilustrative și cît se poate de anecdotice, cum sînt do pildă Sot’r ș mai ales Vitoria Lipan de Violeta Crăciun» expresii ale unei grave inadver* terțe întie temă și gen, ale unei totale nesocotiri a funcției acestuia. Formele acestor obiecte sînt pur și simplu curioase» nimic mai mult» iar ideea de a săpa în ele o poveste (de altfel destul de arbitrar și inexpresiv stilizată) sau de a le substitui unul portret, unui erou literar, mi se pare o aberație. Păcat că o ceramistă cr.ru m Cloșcc cu pui dovedește că știe să obțină rezultate frumoase exploatînd eÎ2c ele do culoare ale smalțului, rămtnc atît de departe de înțelegerea artistică a formal.

PATRICIU MATEESCU : Centauri — ceramici cu smalț mat
M ARIA LĂZĂRESCU : Serviciu — lut ars cu smalț mat sgraffitat

XA?.GAR=_iA STERI/. N ŞÎ CONSTANTIN BULAT: Compoziție ceoorzinrâ. — ceramici monumentali
GRAXJELLA STClCHfTÂ; Сошротцie decoratei in tonuri de ţr^fî — apsttri»
—— ----------------------■ ----- ------- -¡ţ» **' - т~—-«г**- —--
·“ ··*- -Λ — - '·**■* ** >’ '* * α ~1 ''J A л -gi^W
1>ПP»yy·T—.. I

ZOE BÀICOIANU : Plastică mică - sticlă
WILHELM FABINI: Vas decorativ cu motive geometrice — faianță smălțuită
Cîteva obiecte foarte simple, fără mari pretenții, impresionează prin eleganța formei și liniei, prin siguranța de gust: vasele «gen gresie » realizate de Flaviu Dragomir, Bol, Ceșcuțâ și Sosieră.
Ce face ca Himera și Planta lui Victor Roman, Păsările lui Petre Balogh (toate în marmură) și Peștele (metal oxidat și sudură) lui Vlad Niculescu să figureze într-o expoziție de artă decorativă, iar nu în obișnuita Anuală a picturii și sculpturii? O simplă eroare de optică apreciativă ! Important rămîne desigur faptul că aceste opere ating un nivel de bună calitate, indiferent de expoziția în care sînt prezentate, totuși în mintea spectatorului se pot naște nedumeriri și prejudecăți care să-i îngreuneze înțelegerea semnificațiilor mai adîncî ale sculpturii moderne. Cu atît mai mult cu cît asemenea lucrări figurează alături de piese slab realizate, precum Bolta luí C. Mărgărint și Torsul (de cînd este «Torsul» un subiect de artă decorativă?) lui Paul Zlpser,
Am încercat o nedumerire în fața lucrării semnate de Arghira Călinescu, Cocoși în luptă. Ce vrea să fie? Sculptură în lemn și metal, obiect de ornamentație pentru
grădină? Dincolo de ciudățenia funcțională a unui obiect gîndit « tematic » așa cum a fost gîndit, se naște întrebarea durabilității sale în timp, a rezistenței în contact cu agenții atmosferici sau intemperiile vremii. Căci odată alterată suprafața și patina lemnului, modificată voita rugină a metalului și înlocuită cu alta, produsă pe cale naturală, fără efecte și limite calculate estetic, ce mai rămîne din acest «obiect de artă », din capacitatea lui decorativă? lată ce înseamnă a concepe o lucrare rupînd-o complet de realitatea obiectivă, de rosturile ei posibile. Nu cred că astfel de experiențe — cărora nu le contest cîtuși de puțin implicațiile de bun gust, izbutita rezolvare spațială a formei, îmbietoarele efecte de materie — trebuie realizate cu o atît de totală gratuitate, cu atîta dispreț pentru caracterul lor practic, concret. Este și aceasta una din problemele pe care expoziția le ridică și le impune discuției, în cadrul general a ceea ce aș numi necesitatea unei mai stricte observări a rigorilor creației artistice, indiferent de genul în care se manifestă.
N.R, O parte din lucrării· la care se referă autorul nu au putut fi reproduse din motive tehnico^

GRAFICA
PETRE GRANT
α
EMILIA BOBOIA; Afiș
VLAD CRIVĂȚ fi RADU VELLUDA î Afiș
UBLICITARA

VTRG·. OCXáRDEL: Riscfai-à
VEROL OOClRDSL: ã (fc-cssae)
Daza exista o ramură a artelor plastice care se adresează, care trebuie sã se adreseze tuturor paturilor publicului, aceasta este, fără îndoială, granea publicitară-
în dialogul artist-p ubi ic, grafica publicitară se deosebește de celelalte forme de arcă prin faptul că inițiat»/a o are aci artistul, prima frază o rostește el. Un meloman va deschide dialogul luîndu-și un bilet la concert : un iubitor de literatură va cumpăra o carte dintr-o librărie ; un amator de pictură sau sculptură își va îndrepta pașii către o expoziție sau un muzeu.
Nimic asemănător în grafica publicitară. Ea te întimpină la fiecare colț de stradă, în fiecare vitrină, in fiecare revistă pe care o răsfoiești, pretutindeni, acasă, pe stradă, fără prezentări, cu o totală dezinvoltură.
Apoi, mai are grafica publicitară o particularitate: ea se exprimă într-un limbaj artistic, vorbește adeseori ca un poet, dar temele ei, determinantele creațiilor ei sînt strîns legate de realitățile materiale, de viața cotidiană, de micile probleme economice, care totalizîndu-se de la om la om, devin marile probleme ale unei țări întregi.
Cele de mai sus nu sînt spuse de dragul generalizărilor ; din ele trebuie desprinse regulile jocului, drepturile si obligațiunile profesiunii de grafician publicitar. Soluțiile problemelor sînt rareori instantanee. atît în grafica publicitară, cit și în celelalte domenii ale creației. Drumul firesc spre rezolvarea problemelor începe cu enunțarea lor, cu redactarea ecuațiilor, din care să nu lipsească nici datele cunoscute» nici cele necunoscute. în cazul nostru, confruntarea mesajului publicitar, așa cum înțeleg să-l prezinte artiștii, cu receptarea ce ì-o va face destinatarul, publicul.
De aceea considerăm atît de binevenită inițiativa Uniunii Artiștilor Plastici și a Fondului Plastic de a fi realizat o primă expoziție de grafică publicitară, îmbrățișînd variate aspecte ale acestei ramuri de arta. Afișul este adeseori prezent în expozițiile anuale sau regionale de arcă plastică ; cu cîțiva ani în urmă a avut loc, în sala Dalles» o expoziție intitulată: «Afiș, Carte. Ambalaj ». Dar acum este prima oară cînd graficienii noștri au avut prilejul să ne arate, h o scară mică» ce-1 drept» o mai cuprinzătoare panoramă a sectoarelor lor de activitate : cele cîteva sute de lucrări expuse în Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din B-dul Balcescu arată, fie tipărite, fie

sub formă de originale, afișe, afișete, pagini de reclamă, pliante, prospecte, calendare de perete, ambalaje și etichete, mape de discuri, embleme și mărci de fabrică etc.
Au lipsit multe aspecte ale graficii publicitare: au lipsit vitrinele, firrr Je, panourile, grafica de expoziții și tîrgurl ; lipsesc reclámele de ziar, de televiziune*, de cinema, hírtiilu de ambalaj, timbrele și etlchetajul turistic. Dar spațiul expoziției a fost limitat, ca dealtfel și participarea artiștilor. Unele sectoare, ca ambalajul, marca de fabrică, catalogul și prospectul, deși există în expoziție, sînt Insuficient reprezentate. Sînt lipsuri destule și poate în unele locuri, excese. Dozajul și selecționarea nu sînt poate totdeauna perfecte.
Dar este un început, un sonda), ca atare, extrem de binevenit, Atît expoziția în sine, cu tendința el

de prototip, cît si discuțiile ce vor avea loc pe marginea ei, si, în sfîrșit, termenul de comparație ce-l va oferi în viitoarele reeditări ale ei, ne vor dovedi, sîntem siguri de aceasta, rostul și temeinicia acestei prime încercări.
Dacă sîntem convinși de utilitatea acestei ramuri de artă (Grafică Publicitară = Grafică Utilitară), dacă credem că ea joacă un rol substanțial în prezentarea și difuzarea produselor economiei noastre, atît pe piața Internă cît șl peste hotare, prin stimularea schimburilor șl sporirea exigenței pentru calitate, să ne străduim, parcurgînd expoziția (fără a pretinde să facem o recenzie amănunțită), să desprindem cîteva din problemele ce le ridică,
O primă constatare: graficienii noștri, dlh propria lor Inițiativă, au abordat teme Interesante șl actuale,
Industria constructoare de merini, industria chimică, rulmenții, tractoarele, aparatajul petrolifer, îndus.ria lemnului și a cauciucului au fost teme alese de artiști ca Drugă, Ncstorescu. Zamfir, Zarimba. Nae Constan-tinescu și Dudescu, Nicliîforov ș.a. și rezolvate frapant ?l sugestiv. Nu ne-am bucura cu toții să știm că peste la ti. guri și expoziții, prin vitrinele și sediile agențiilor comerciale se pot vedea acești soli ai industriei și totodată ai graficii noastre?
buletinul Camerei de Comerț găsim numerase și foarte izbutite pagini de reclamă din care st desprinde aportul masiv al Iul V. Ciocîrdel, trarînd :emel mal sas amintite. Nu ar fi folositoare ți afișe sau afișete, pliante și prospecte care să reia si ele aceste subiecte, aslgurîndu-le o mult mai vastă difuzare Ì

к
1

NAE CONSTANTINESCU ?i FLORIN DUDESCU; Arn&alaj
IOSIF MCLNAR: Pa?in3 de calendar
RADU DAN; Afiș
O atta observație, corolar poate al precedentei, ar fi insuficienta folosire, am zice aproape ignorarea elementului de bază al publicității, afișul.
Dacă în celelalte sectoare ale expoziției, vedem multe lucrări tipărite, ambalaje, pliante, pagini de reclamă, afișul, reprezentat prin cca. 50 de lucrări, nu a avut decît. . . 20 tipărite. De ce? Nu ar merita să fie luate în considerație ingenioasele, izbutitele proiecte de afiș prezentate de Nazarie, Drugă, Liliana Roșianu, Emilia Boboia, Mițurcă, Radu Dan, Willy Müller, Crivăț și Velluda, Gesticone etc.?
Noi credem că afișul, cu larga sa răspîndire, afișul, tabloul omului de pe stradă, cu nenumăratele sale posibilități de exprimare grafică, constituie una din armele de bază ale arsenalului publicitar. O broșură, un pliant, o pagină de reclamă trebuie să le ai în mînă, să-ți parvină ție personal ca să le descifrezi mesajul ; afișul este al tuturor, te întîmpină pe toate drumurile.
Afișiștîi s-au manifestat în atîtea expoziții, încît este de mirare că sugestiile lor nu au fost mai larg acceptate. Afișul-unicat, afișul de expoziție este un non-sens. Afișul este destinat tiparului, difuzării largi. El nu se cere vizionat prin sălile de expoziție ; el se cere văzut, pretutindeni, în aer liber. Afișul are aripi ; vrea să zboare în stol, nu să atîrne singuratec pe un perete.
în selecționarea lucrărilor din expoziție s-a căutat să se facă loc unor cît mai variate tendințe de stil, după destinația și specificul fiecărui produs. în ce măsură s-a reușit ramine de văzut. Credem că

pentru anumite categorii de reclame, stilul cvasi-fotografic sau chiar reclama pur fotografică (în alb-negru sau color) este absolut necesară ca stimulent al vînzării ; această categorie este aproape inexistentă în expoziție. Fie că în juriu argumentul « e depășit » a fost folosit prea des și fără discriminare, fie că există o confuzie între avangarda stilurilor publicitare (de categoria revistelor «Graphis», «Gebrauchsgraphlk» etc.) și publicitatea reală care vinde, care se adresează publicului consumator, nu specialiștilor, faptul rămîne că stilul expoziției este net « modern »,
433
Este bine și este rău.
Este bine pentru că sîntem cu toții de acord că grafica publicitară, ca orice artă, trebuie să «surprindă ». Ca să transmită publicului o emoție, artistul trebuie să găsească idei, subiecte, stiluri noi. Repetarea formelor învechite, epigonismele nu mai trezesc interesul privitorului.
Este cîteodată însă și rău, pentru că anumite produse se vor transmise nemijlocit: la expoziția de afișe elvețiene prezentate în iarna trecută, exact 50% din lucrări foloseau, total sau parțial, fotografia. Să fim siguri că nu a fost o întîmplare. Ce poate fi mai elocvent, mai eficient pentru vînzarea, să zicem, a unor conserve, a unui automobil elegant, poate chiar reclama unei localități turistice, decît evocarea directă, indiscutabilă, prin imagine? fotografică?
Rămîne deci de cercetat, pentru graficienii noștri, vastul domeniu al reclamei cu fotografii, care nu exclude de loc contribuția substanțială a artistului.
O notă pozitivă o constituie faptul că, în tot « modernismul » lor, graficienii expozanți au știut totdeaunasă rămînă inteligibili. Fie că au abordat stilul figurativ, fie că au folosit elemente decorative, geometrice sau libere, ei nu propun publicului rebusuri indescifrabile, des-curajante. Și foarte bine fac. Dacă există un domeniu în care separația, prăpastia dintre artiști și public este inadmisibilă, apoi acesta este al graficii publicitare. După cum ne arată însuși cuvîntul, pe care, ca un rapel, ne complăcem uneori a-l silabisi PUBLICitate.
în afișele lor, Hoinar, Nazarie, Drugă, Crivăț, Nițulescu, Magda Ardeleanu, oricît de stilizat au rezolvat desenul, rămîn descifrabili.
în mapele de discuri, în paginile de reclamă, în ambalaje și calendare, artiștii expozanți, Pîrjol, Ciocîrdel, Condacci, Mitrici, Zamfir, Șetran, Vincențiu Grigorescu, Baroi, Molnar, Mi tache, T. Mironescu, Melania Schmidt, lacob Dezideriu, Crina lonescu, C. Rizea, Julieta Bogdan, îndemnați de însuși subiectul lor» recurgînd la « muzica formelor și a culorilor », au folosit forme decorative sau abstracte care nu mai au nevoie să descrie elemente din natură, nici măcar evocîndu-lo.
★
în sfîrșit, o observație critică, sau cel puțin semnalarea unui pericol. Un pericol care ne pîndește pe toți graficienii publicitari. Sarcina noastră este grea; din multe motive.
Graficianul are totdeauna de pledat un mesaj publicitar : el trebuie, prin arta Iui, să îndemne ia vînzarea unui produs. El va trebui să pledeze cauza cu eleganță, și cu argumentele cele mai potrivite. Dacă pledoaria temeinică, dar seacă, nu va cîștiga sufragiile, nici efectele răsunătoare și gratuite nu vor aduce victoria.
Graficienii noștri au dovedit, prin lucrările din expoziție și prin altele anterioare, că ei și-au însușit bagajul profesional necesar; ei au astăzi o viziune netă a compoziției, a cromaticii, a plasării

textelor într-un ansamblu de înalt nivel grafic. Lucrările majorității expozanților dovedesc cu prisosință că ei stăpî-nesc limbajul acesta internațional al graficii publicitare, oferindu-ne imagini directe, proaspete, care ne rețin și ne încîntă privirea.
Unde-i pericolul atunci?
De multe ori, rezolvările plastice rămîn doar încîntătoare, iar nu convingătoare. Forme noi au fost găsite și ele sînt pe placul omului modern. Dar cîte dintre ele sînt într-adevăr adaptate țelului lor, cîte oare trezesc un ecou, o dorință de a răspunde chemării publicitare? Argumentarea publicitară trebuie să stea la baza rezolvării plastice, determinînd construcția întregului edificiu. Vedem încă prea multe reclame «bune la toate », care s-ar potrivi oricărui subiect — cu îngăduința privitorului. Forme grațioase, culori îndrăzneț armonizate, care ar putea» doar cu o schimbare de text, să ne îmbie la achiziționarea unei conserve, sa ne laude o marcă de tranzistori sau să ne implore sa participăm la o excursie sau la o tragere de loto. Artistul, graficianul, profesionistul serios nu acceptă aceste soluții facile, care parcă-î discreditează meseria. Pentru nivelul, pentru prestigiul profesiunii sale, artistul conștient tinde spre o rezolvare elegantă a problemelor sale.
4
‘A

PAUL HENRI STAUL
înțelegerea artei primitive reclamă cunoașterea etnografiei sau sociologiei popoarelor primitive, pentru ? înțelege arca populară trebuie să se cunoască viata celor ce au creat-o si o tolosesc, materială ca si w **
spirituală și, în plus, trecutul regiunii și arta cultă locală, cu care relațiile sînt evidente de-a lungul întregii istorii- în dezvoltarea ei, istoria artei populare trece printr-un proces care seamănă cu cel petrecut în studiul picturii religioase : s-a remarcat întîi frumusețea ei, după o vreme interesul istoric și de ahi?- tîrziu, conținutul de idei pe care îl cuprinde, în studiul artei populare, s-a remarcar frumusețea ei, apoi interesul ei istoric ; de abia în urmă încep să fie semnalate legăturile strînse pe care le are cu întreaga viată sătească, între care și acelea cu folclorul, problema acestui articol.
In România, ca și în alte părți ale lumii, s-au remarcat adesea raporturile dintre folclor și arta plastică populară în domeniul magiei și religiei. Acestea au fost deci mai întîi studiate ; o literatură bogată semnalează existența unor obiecte cu funcțiune religioasă sau magică. Chiar lăsînd deoparte obiectele servind direct în cultul creștin, viața țărănească poate furniza ușor exemple de obiecte cu tuncțîune superstițioasă. Amintim bastonul șl clopoteii călușarilor, sau steaua de lemn și hîrtie purtată în timpul sărbătorilor de iarnă. Raporturile dintre arta populară plastică șl folclor sînt mal intime și se manifestă chiar în forme și decor,
Fragment decorat de ia chenarul ușii de intrare in biserica din Răpciuni — Moldova; Muzeul Satului
nu numai jn funcția obiectelor. Din această temă vasta, a cărei cunoaștere este abia la început, vom alege exemple din domeniul ceramicii și arhitecturii ^.asa). Referiri Ia alte domenii de arcă populară se fac m măsură în care contribuie direct la lămurirea fap-telor expuse.
diàrie din Oboga; în centri· un va» antropomorf

'as de nuntă oltenesc infățișînd o cloșcă cu pui
Лсіог dc nuntă oltenesc
In ținuturile locuite de români, însemnătate din cauza climei aspre,
Oamenii își petrec o mare parte din pentru a se apăra de intemperii.
Dar ocrotiți și împotriva pericolelor i căci, ca și la alte popoare, __
...   ----
numeroase credințe privind zînele, stiigoii, Dolilo
casa are o mare iarna ca și vara, timp în interior, în casă ei sînt
imaginare, nevăzute, , se cunoșteau în trecut

‘■7» ■ -r
—»₽-■
Scoarță moldovenească decorată cu pomul vieți
care nu puteau fi îndepărtate decît prin mijloace magice.
Este surprinzător că, deși imateriale, ființele imaginare nu pot intra în case pe oriunde, ci numai prin deschiderile pe unde pătrund oamenii sau alte vietăți reale. La casele construite pe sol, deschiderile sînt ușa, ferestrele, locul liber de sub streașină și hornul vetrei. La bordeie, numai ușa și hornul. Prin aceste locuri și numai prin acestea, pătrund ființele nevăzute ; ele trebuie deci apărate în primul rînd. Mijloacele de apărare folosite se leagă direct cu aspecte amintind origina vechil arte populare.
Principalele elemente mitologice destinate să apere casa se îndreaptă spre dendrolatrie, cultul arborilor. De îndată ce la o casă în construcție se termină sche
lăria acoperișului, se fixează pe culme, la una din extremități, un arbore înverzit, uneori numai o ramură, obicei ce dăinuie pînă astăzi (dar cu funcțiune schimbată). Pentru ce un arbore? El era socotit o ființă vie ; basmele amintesc de arbori din al căror trunchi ies oameni, sau care vorbesc. înainte de a tăia un pom trebuie să iei anume precauții pentru a nu-l supăra. în fața pomului poți face un jurămînt, o înțelegere cu alți oameni ; în fața lui îți poți mărturisi greșelile și el te poate ierta sau nu. Deși există excepții, marea majoritate a pomilor sînt benefìci, favorabili oamenilor ; printre cei de care se leagă multe din credințele poporului român, amintim bradul, mărul, prunul. Arborele apare la sărbători legate de calendar, ca și la cele legate de viața omului. La ceremoniile

Stîlpii prispei la Casa din Ceauru — Gor¡; Muzeul Satului
căsătoriei și înmormîntării, ia parte și arborele, împodobit bogat, cu hîrtii colorate, panglici, fructe, figurine din cocă. După terminarea ceremoniei de căsătorie, arborele este prins de casă, lîngă ușă, de stîlpii prispei sau de țepile acoperișului. în zilele în care poate exista un pericol pentru gospodărie (ca spre pildă la 23 aprilie, ziua sfîntului Gheorghe), se fixează ramuri verzi la porti, la uși, ferestre, streșini. Ele apără oamenii, animalele, casa, acareturile, curtea.
Dar crengile arborelui se usucă, frunzele cad și casa rămîne neapărată, căci puterea arborelui dăinuiește atît cît sînt frunzele verzi.
Arborele viu este de aceea înlocuit cu elemente decorative, avînd o durată mai mare. Pe culme, la extremități, se asază țepi crestate de lemn, asemănătoare cu cele așezate pe acoperișul porților monumentale. Stîlpii ce susțin acoperișul, mărginind la exterior prispa casei, de care se prindeau arborii verzi, sînt la rîndul lor, decorați cu crestături și sculpturi. Formele obișnuite sînt cele ale stîlpului cu «

mere », două umflături situate spre partea superioară și mijlocul stîlpului, mere cese recunosc și pe țepile acoperișului. Astfel, stîlpul și țoapa amintesc arborele cu mere (uneori fructe adevărate, alteori două mere din hîrtie așezate pe trunchiul bradului, cel mai des folosit la nunti sau la înmormîntări). Stîlpul poate avea caneluri paralele ce ocolesc șerpuind stîlpul. Stîlpii șerpuiți sînt și ei decorați la fel cu crestăturile ce se practică pe scoarța brazilor împodobiți.
Dar nu toate casele sînt din lemn și nu toate au stîlpi la prispă. Casele din lut. acoperite cu paie ori stuf, dominante în trecut în sudul țării, sînt decorate pe fațade, în apropierea ferestrelor șl ușilor, cu aplicații din tencuială. Pnntre motivele obișnuite se recunoaște imaginea pomului (adesea bradul, alteori arborele așezat într-un ghiveci, ce seamănă cu o floare),1
442

Ferestrele și ușile sînt « apărate » și de alte motive, care, deși prezintă asemănări cu motive folosite in arta cultă, se leagă neîndoielnic la origine cu elemente de gîndire ce pot fi cunoscute prin studiul folclorului, lată spre pildă soarele, sub forma cercului, a cercului avîrd raze drepte ori curbate în interior, sau chiar a cercului cu elemente antropomorfe (amintind ființa imaginară a soarelui mitologic). îl găsim realizat cu aplicații de tencuială sau prin crestături practicate în chenarul ferestrelor și ușilor. Uneori însăși ușa poartă aceste semne; existente la casc, mai rar la acareturi (așezate toc în jurui ușilor și ferestrelor pe erre trebuie să le apere), le putem observa și pe bisericile de lemn construite cu veacuri în urmă. Uneori, ansambluri de mare interes folosesc cu meșteșug aceste elemente legate de folclor. 1 2.
Dar spațiul liber de dedesubtul streșinii? Regăsim si aci motivul solar, crucea, sau, la cele mai vechi
■
exemplare ale caselor (și bisericilor) din lemn, calul. Nu intrăm în studiul acestui motiv arhaic, dar este evident că și aci credințele despre calul năzdrăvan, arît de răspîndite în folclorul și basmele românești, sînt cele care ne explică prezența lui. Vetrele erau aparate de icoane speciale sau de ființe reale cărora li se presupun însușiri fabuloase (cai, cerbi), lucrate din metal și servind ca unelte pe vatră.
Cu vremea, toate aceste motive, la origine lucrate stîngaci, se organizează în ansambluri la care măiestria și caracterul pur decorativ cresc în aceeași măsură în care scade vechiul rost superstițios, lată dar cum, prin cunoașterea folclorului, a lumii de idei a țăranilor din trecut, aflăm nu numai motivul pentru care se așazâ la origine decorul pe anumite locuri aie casei, car și cauzele care determină alegerea motivelor.
Trecînd la alt domeniu, olăria, putem semnala fapte care explica și forma obiectelor, nu numai decorul lor. Numele date diferitelor păi ți ale vaselor sînt semnificative. într-adevăr, vasul are un « cap » așezat la parteasup rioară și terminat, prmrr-o « buză» care se ascute uneori și ia forma unui «cioc » («plisc») ce ușurează scurgerea lichidelor Buza înconjoară «gura » vasului ; el are și «glas », dacă îl lovești sună. Capul stă pe un « gîc » așezat pe « pin lece » (« (oale »). întregul vas stă pe « fund » și are uneori o « coadă ». Ulcioarele au o « țiță » pe unde se scurge apa din interior ; unele din ulcioarele iăcute în centrele Transilvaniei sînt considerate masculine și au în

interior două mici bile numite corespunzător (în diminutiv), care nu pot fi scoase
afară, deoarece gura vasului este închisă cu o sită de lut, vasul umplîndu-se prin imersiune. în sfîrșit, vasul poate avea «picioare». Este voi ba dar de numiri folosite pentru a desemna părțile anatomice ale omului ori animalelor. Ipoteza unei simple coincidențe pare exclusă întrucît nu este vorba de o excepție, ci de toate părțile oalelor. Studiul folclorului din trecut este în măsură să întărească această constatare. Într-adevăr, vasele sînt considerate ființe vii ; ele pot deschide ușa dușmanilor din afară (mai ales celor nevăzuțî), dacă nu ai grijă să le ții pline sau, cînd sînt goale, întoarse cu gura în jos. Credința în viața vaselor, mai ales a celor de argilă, era puternică și se întemeiază pe convingerea că argila poate căpăta suflet. De altfel multe din vasele lucrate pînă în zilele noastre păstrează tradiția unor forme ce amintesc sau imită fidel omul și animalele (mai ales păsări) Aceste vase în formă umană sau animală sînt extrem de răspîndite în lumea antichității sau printre produsele populațiilor primitive. Le găsim în ceramica chaldeeană și egipteană, le găsim în vechea ceramică chinezească, la popoarele originare ale Australiei și Africii, și așa mai departe. Aceste forme nu pot fi deci explicate prin fantezia meșterului, ci înțelese prin cunoașterea folclorului.
Vasele din argilă, căpătînd viață datorită mîinilor olarului și focului care le dă glas, capătă o oarecare autonomie asemănătoare cu aceea a ființei pe care o imită. Ce explicație poate fi dată acestei identități între obiect și ființa reprezentată? Ea se întemeiază pe un element cunoscut din vechime gîndirii umane si caracteristic trecutului. Se credea că există o iden-titate între nume și persoana numită ; daca descoperi numele cuiva, Ле chiar al unei ființe nevăzute, îi poți deveni stăpîn. Un adevărat vocabular magic bazat pe semnificația fiecărui sunet ia naștere și se perpetuează chiar în interiorul unora din religiile superioare. Cînd oamenii au ajuns la stadiul de scriere, posibilitățile supranaturale ale celui care știa să scrie au crescut, deoarece se bănuie o identitate între numele scris și persoana invocată. Aceeași legătură presupusă există între o ființă și desenul chipului ei. Desenarea animalelor ce urmau să fie vinate era larg răspîndită șl rolul ei în explicarea picturilor rupestre preistorice pare a fi esențială. Populațiile aborigene ale Australiei desenează încă șl astăzi pe sol animalul pe care doresc să»l vînezo; vînează imaginea lui în cursul unui ritual șl de abia după aceea pornesc la vînătoarca adevărată, Cu atîc mai marc va fl fost Identitatea dintre o ființă șl forma ol realizată în
I _...n sau ceramică, în care totul amintește ființa reprezentată ’
Dacă aceste fapte sînt destul de clare, e.-.e îns? mult mai greu de lămurit problema originii și fT'atie! for melor omenești și anirna’e folosite in olăria românească, ce anume credințe le au menținut vii și in ce ocazii au fost utilizate. Lipsa unor studii speciale asupra temei și mai ales lipsa de informații asjpra trecutului nu permit încă rezol zarea acestei probleme3 * * * * 8. Unele din vase au păstrat totusi o parte din vechea semnificație, lată spre pildă ulcioarele lucrate îr sudul țării (Oltenia, Muntenia), cu ocazia nunților. întreg vasul este în formă de animal ; se recunosc ast el o cloșcă sau o barză cu puii în jur. Cîteodata este vorba de un ulcior în formă de animal fantastic ; se remarcă un cal înaripat, un vultur bicefal, alteori lei, șerpi, adesea mai multe animale deodara szj părți componente din diferite animale. Folosirea lor ocazională ca și caracterele pe care la au întăresc convingerea noastră că este vorba de vase ce aveau la origine

un rol magic. Rezolvarea problemei se va face prin studiul comparat al vaselor de nuntă românești din sudul țării, cu cele sfilare existente
» · *
la românii din Timoc, la țăran ! din Jugoslavia și Bulgaria.

Exemplele pot fi înmulțite, nu numai cu referire la casă și olărie, dar chiar privind alte domenii ale artei populare. Reținem din cele spuse mai sus însemnătatea folclorului pentru înțelegerea vechii arce populare. Studiul transformărilor pe care elementele originare le-au suferit, al aspectului sub care apar în zilele noastre, al legăturii cu arta cultă și cu arta altor popoare, completează faptele descrise. Ele rămîn să constituie însă tema unor alte expuneri.

1 Nu se poate face aici o bibliografìe a, problemei, vom menționa doar principalele studii. Primul care trebuia numit este I. D. Ștefânescu cu studiul său : « Gu privire la stema Țării Românești. Arborele din pecep’e și bulele sigilare de nur », București, 1957. Un alt studiu se oprește asupra dendr--latrici și legăturii ei cu arta populari: P. H. Stahl : « La denùncia,trio dans le folklore et Part rustique du. XlX-c siècle en Roumanie », Torino, 1959. Studiul lui Paul Petrescu : «Pomul vieții în arta populară din România», București, 19ót.

a în privința motivului solar și legăturilor lui cu folclorul,, pot fl citate articolele lui I. D. Ștefânescu, « Originea și evoluta unor teme care apar în arta bisericească»·, lași, 1964, în care sînt dar expuse implicațiile istorice ale problemei, și P. H. Stahl, cam se oprește asupra locului motivelor soarelui, iunel și stelelor în arta populară românească, «Slonce. ksietye i gwiaady w ludo-wem țdobnictvde rumunskim XIX-w»; Krakovia, 1961.

8 Materialul cel mai prețios în această problemă este acel., cules și publicat de Barbu Slăttneanu în lucrarea lui esențială pentru cunoașterea olăriei românești : « Ceramica românească », București, 1958.

HRISTOS CAPRALOS

Din cer, din norii Olimpului, Grecia — un braț de marmura — parcă vrea să adune, cu degetele mîinii răsfirate, perlele risipite în apele albastre de cristal ale Mediteraneî.

lakyntos și Citera, Creta și Rodos, Egina și Paros, Mykonos și Lesbos plutesc, nestemate, sub un cer limpede, de un albastru Ireal. Stăpîni într-o țară de piatră· grecii visau sub un cer calm, călătorii pe mări liniștite de unde s-aducă lina de aur.

Cu zei apropiați cu care se-nrudiseră, erau cumnați și cuscri. Poeți-corăblerl, cutreerînd și văzînd comorile lumii, și-au săpat cu mare măsură legenda, povestea de piatră. Athena, zeița cetății, îșl are templul strălucitor, mirific, de marmură albă, pe Acropole. De aici, de sus, se raspîndeșțe lumina șl armonia în Grecia antică, în Grecia bizantină, în Grecia eroică a eliberării din 1821.

Astăzi, pe străzi, întîlneșci oameni asemeni prietenilor noștri greci din Galați, Constanța sau Brăila,

Într-un atelier de sculptură situat la poalele Acropolei, în cartierul proletar Concaio, te primește cu brațele deschise, cu Inima de aur, cu părul argintiu, cu
ochi aprinși de tăciune, Hristos Capralos, sculptor grec, țăran sărac de la munte, cu o copilărie aspră de orfan, cunoscut azi în lumea

Întreagă, modest, binevoitor, prieten al poporului nostru. După șase ani de studii de pictură la Școala de Belle Arte din Atena, în atelierul pictorului Argyros, Hristos Capralos pleacă în 1934 cu o bursă la Paris și face sculptură pe lingă Marcel Gimond căruia îi devine asistent la Grande Chaumière. în 1936, deschide prima sa expoziție de desene la Paris, iar în 1938 guvernul francez îi acordă o bursă. Revine în Grecia în 1940 și se stabilește în satul său natal, Panétolicon, aproape do Agrlnion. Crează fără întrerupere în timpul războiului șl ocupației naziste, lucrări pe care Ic va expune apoi, în 1946, în sala Parnasse, la Atena. Rodul întregii activități a acestor ani este un imn închinat femeii, Mamei, luptătoarei, eroinei. Această maro expoziție îl impune în întreaga Grecie, Se stabilește la Atena. în 1950, organizează o a doua expoziție în Grecia, în sălile jurnalului Vlma, expoziție cuprinzînd lucrări de ceramică, repurtînd de asemeni un mare succes, în 1951, face o expoziție Interesantă de pietre de mare culese la Gelna, pietre dispuse de artist într-un
mod cu totul original, prin care obținea expresii umane de o remarcabilă varietate.
Marea sa expoziție personală organizată în 1957 de Compania de Electricitate Atena-Pireu era destinată să demonstreze posibilitățile ce luminare a operelor ce sculptură.
Expune cu mare succes la Bienala de la Veneția în 1963. aproape ISO de lucrări de toate dimensiunile.
în prezent, Capralos lucrează la Atena într-un atelier transformat într-o adevărată turnătorie în bronz, ajutat de prietenul său Clou vatos și de frații Carcadouî a — specialiști în metal.
Capralos, prin creația sa. la poziție împotriva războiului» împotriva ocupației străine, preamărind viața, țăranca simplă, mama ca simbol al eroicei Elade. Această temă Inepuizabilă, plină de virtute, face ca sculptorul să-și găsească prin ea măsura sa de om șl de artist.
Epopee,a greacă din al doilea război mondial, tratată simplu de un țăran profond cultivat, fără emfază, este redată într-o friza de 60 m. lungime»
445
înaltă del .10 m., sub cornișa templului insulei (cioplită în piatră poroasă de Egina). Acest mare motiv «tolstoian » al războiului și al păcii, de o inspirație puternică și sobră, se compune din șapte părți distincte. Țăranii își lasă uneltele și iau arma în mînă. Se întorc victorioși, trecînd prin mizeria retragerii, cerșîndu-și pîinea. Cu toate măsurile represive, poporul rezistă și se ridică împotriva invadatorului. Arhaică, sobră ca un ritual, friza emoționează prin conținut și stîl.
Printr-o nouă și bogată activitate, Hristos Capralos, foarte personal foarte «grec », foarte modern și foarte «de totdeauna », face să apară, în lucrări de ceramică, eroii și figurile homerice.
Pasta moale, delicată, a lutului îl face, printr-o întîm piare fericită, să fia pregătit pentru etapa actuală a creației sale, denumită « epoca de bronz a lui Capralos ». El povestește cum, într-o perioadă de mari privațiuni, a primit să facă un bust oarecare, în schimbul unei sume derizorii. Clientul pretindea ca lucrarea să fie în bronz. Atelierul de turnătorie în bronz cerîndu-i un preț foarte mare, Capralos și-a modelat comanda direct în plăci subțiri de ceară. A făcut singur forma de pămînt de șamotă, a făcut singur să curgă metalul (bronzul), în formă; operația simplă, necostisitoarc și ingenioasă, l-a captivat și acum modelează în plăci de ceară forme destul de mari, cu

mult gust, știință și experiență într-o țară pe al cărui pămînt sculptura a fost o predilecție.
Vlutor îl înai Ipate, centauri și i ăzbcinici, torsuri șl cupluri de personaje organizate în spațiu în această tehnică nouă și personală, supusă însă unei rigori, unei sensibi-litâțl șl unei nobile spiritualități, cu adinei rădăcini în bogata și unica tradiție greacă, trăiesc în contemporaneitate prin harul lui Hristos Capralos.
Am înțeles, ml-am dat seama în preajma Iul. printre bronzurile pline de puritate, humor șl fantezie, că n-ar putea fi un mare artist fără a fi un mare om și un marc patriot.
H RISI OS CAF R a LOS t Содпи? ** b(\jnx
HRISTOS CAPRAIOS: Hostii - boòa<
BIENALA
tineretului —
ILEANA ȘOLDEA
Ca și în alți ani, țara noastră este prezentă la Bienala Tineretului care are loc la Paris între 28 septembrie și 3 noiembrie.
Cei patru artiști care ne reprezintă la această manifestare internațională nu sînt legați numai prin tinerețe, dar și prin afinități de alt ordin O anumita gravitate îi caracterizează. Fie că se inspiră din realitate, și atunci cel mai neînsemnat amănunt devine prilej de cintare a vieții, fie ca ilustrează opere literare, artiștii crează opere de valoare.
George Apostu va figura cu două lucrări: «Tată și copil » (lemn) și «Fetiță cu păpușă » (piatră), considerate de autor printre cele mai semnificative. Afecțiunea
VLADIMIR ȘETRAN : Pisici de mare — ulei
GEORGE APOSTU Fetiți cu pipuda — platrü
părintelui pentru copilul său — temă pe care artistul o studiază și o dezvoltă — i-a inspirat această lucrare în care conturul de o extremă simplitate este foarte sugestiv. Originalitatea sa constă în simplitatea și expresivitatea sintetică a forme-lor, rezultat al căutărilor sale personale și al inspirației din arta populară.
«Fetiță cu păpușă » pe care «trebuie să te apleci ca s-o vezi», prin sentimentele pe care le trezește și care o amplifică, crează impresia de monumentalitate. Piatra cioplită de artist își păstrează duritatea, rămîne piatră, constituind una din calitățile majore ale artei sale.
Pictura are doi reprezentanți : Vladimir Șetran și Victor Cupșa, Cele patru lucrări ale luì Vladimir Șetran — « Prima vîrstă », « Matcă », « Pisica de mare » și « Vise despre Japonia », alături de cele ale lui Victor Cupșa — « Zbor de primăvară », «Cercul de despărțire », «Autoportret cu corb », «Cocoș întîmpinînd soarele » și « Sonată pentru chitară și paletă » vor permite vizitatorului expoziției o cunoaștere a universului lor artistic. Personalități puternice, ei se manifestă diferit, avînd fiecare subiecte predilecte pe care le tratează în maniere diferite.
Insplrîndu-so amîndol din realitate. Vladimir Șetran tinde spre o cunoaștere tot mal adîncă a lumii și a oamenilor, cînd pictează « Prima vîrstă » sau « Matcă » ; Victor Cupșa dovedește certe înclinații poetice : « Zbor de primăvară » și « Cercul de despărțire »,

Materia primordială í-a sugerat lui Vladimir Șetran pînzele « Prima vîrstă » și « Maica ». Artistul gîndește faptele indisolubil legate între ele. O siluetă înaltă, neavînd un contur bine definit, pictata în tonuri deschise do grluri și alb, care se înalță pe un fond albastru

închis, împrumutat parcă din străfundurile mărilor — aceasta este « Matca » pe care Inițial artistul a numlt-o « Muma pămîntului ».
Copacii, în lucrările artistului, sînt un r-lmbol al vieții. Pasta densă șl aspră, dînd iluzia unui relief, îi este specifică Iul șl îl recunoaștem ori de cito ori întîlnlm albul strălucitor pe fondul albastru foarte închis, sugerînd în același timp șl corul și marea.
Deși pictorul se înnoiește mereu, lucrările salo îl exprimă personalitatea.

VICTOR CUPȘA; Chitară și paletă — ulol
OC(Chmi?viGORCS?4: Do,on Inspirat do
(Cîntul V)—tușuri $1 creioane colorato
Divina Ccmcdie»

‘ .<5
Ciclul păsărilor lui Víctor Cupșa, poate ii socotit un adevărat poem pictural. Lucrarea « Cocoș întîmpinînd soarele » constituie o fericită îmbinare de elemente folclorice cu imaginea brâncușiană a cocoșului, realizată într-o viziune personală,
«Autoportret cu corb» ne amintește de unele portrete ale lui Picasso; originalitatea lui Victor Cupșa se dovedește însă putei nica, chiar și în această lucrare, deoarece elementele împrumutate sînt filtrate prin optica personală
« Desen Inspírasele Divina Comede », « Transfigurațîe », '< Ceață » șl « Bazar» rînt lucrările Iul Octav Grlgoreecu, unicul reprezentant al graficii românești la Bienala Tineretului,
Acestea sînt mărturii ale remarcabilului său talent, clei încercarea, pe deplin reușită de altfel, de a ilustra pe Dante nu a fost deloc ușoara. Conciziunea iceiloi este exprimată în imagini plastice într-o grafie precisă, princr-o linie viguroasă, elegantă.
« Bazar » trădează predilecția artistului pentru ilustrarea unor teme cu zeci de figuri, scoase parcă din bagheta magica a unui vrăjitor. Personalele create de Octav Grigorescu sînt pline de viață» expresive, indiferent dacă sînt redate printr-o simplă grafìe sau prin culoare. Uneori. Cctav Grigc-rescu subliniază, prin pete de culoare» personaje abia schițau.
Lucrările, judicios selectate, vor îngădui vizitatorilor Bienalei să cunoască arta tinerei generații a României socialiste.

W>
L· “ 1
PETER lACOBl
Expoziția lui Peter lacobi, deși prima sa manifestaie publică de ansamblu, a izbutit să imouna iubirorilot de arcă multiplicitatea darurilor de expresivitate plastică netăgăduită. Temperamental, Peter lacobi este un exaltat și adesea un obsedat. Accentele amplu și uneori ascuțit senzuale ale formelor și liniilor sale sculpturale merg către rotunjimi de simbolică erotica directă — deși transpusă vag geometrízant și semi-abstract în lucrarea « Nud », Acest tors are înrudiri cu formele dintr-o anumită perioadă a Iul Henry Moore,
în «Compoziție » (care poartă chiar acest titlu), tensiunea este menținută prin linii de o geometrizare mecanică, deși jocul de curbe realizează o zveltețe de arabesc neorganic, Această împletire de stranie viziune mecanică șl

elansare cibernetică dc astro-navă în miniatură, dar și de săgeată flexi-onată, pornește desigur din vechile încercări ale lui Arhipenko și mai actualele viziuni ale unui Hans Arp. Totuși aci o anumită frustețe salvează imaginea globală de subordonare epi-gonlcă.
Cu « Nudul de femeie » din lemn polisat în care s-a păstrat unduirea nervurilor lemnului (în posesia Muzeului de Artă din Craiova) ne aflam, dimpotrivă, în cadrele unui manierism aproape integral. Lucrarea « place » fără tăgadă publicului șl face pandant compensatoriu torsului geometrlzat șl soml-abstract, Modelarea formelor la acest nud de femele arc « modulații » do senzualitate rafinată, Rafinată dar nu sublimată ci, dimpotrivă, exacerbată. Totuși, podoaba capului, stilizarea figurii,
absentă, nostalgică și ușor «bosumflată», mențin prin mijloace aluzive, indirecte dar stăruitoare, o anumită atmosferă de gotic. Deși unduirea liniilor este extremă, totuși irezistibila zveltețe — alungind enorm corpul și făcînd din picioarele tăiate brusc un fel de coadă de sirenă — face din această lucrare o realizare pe cît de «captivantă» peatîtde ambiguă sufletește și de stranie. Stranlctate care este însă la un pas dc manierism, dc bibelou.
Manieriste, deși subtile șl rafinate plastlceștc, sînt șl lucrarea în lemn « Cu fața spre soarc » și « Maternitate » (9) din același material. Aici însă ne găsim într-o altă manieră de viziune șl stilizare. Tipul femeii pare asiatic, în orice caz mongolic ca șl figura copilului adormit în brațele mamei. Soluția « campăril » color două făpturi
umane, identificate cu trunchiul de copac, este însă ingenioasă. Aci se vede foarte bine că artistul posedă un desen « a toute épreuve ». Dar demonul dezinvolturii îl face să meargă prea departe și, astfel, ritmul curburii în stilizarea sumară a picioarelor femeii, extrem de lungi, anulează parțial accentul de autenticitate a viziunii.
Același lucru se poate spune și despre celelalte « Maternități », variante cu diverse coeficiente de geometrìzare ingenioasă șl arhaixare crescîndă» din ce în ce mai liberă, ca în maternitatea intitulata « Compoziție », unde rezultatele sînt pe cît de interesante și de captivante chiar, pe atît de insuficient convingătoare.
în, sfîrșlt « Pescarul », al cărui material este nucul ars, ne reintroduce într-un fel de neo-gotlc de transpunere și trans-
1
PETER IACOBI : Cu faça spre soare
lemn
figurare strict aluzive. Figura obținută prin scobirea completă a obrajilor de la pleoape în jos, așa încît maxilarele par două protuberante prognatice, beneficiază și de pateticul unei stranii aplatizări absolute. Figura ca și ansamblul corpului, par comprimate ca sub apăsarea unui număr enorm de « atmosfere ». Imaginea globală este maximal de sezisantă și maximal de neconcludentă, deși cursivitățile « modelajului» sînt coherente.
Cu « Femeia șezînd », de o masivitate de extrem-orient de idol asiatic, și « Dansatorul » — cu care ne reîntoarcem la linia de extremă văluire gen Ondine, — redescoperim virtuozitatea impresionantă a acestei varietăți de viziune în care, trebuie subliniat faptul, nu există greșeli de execuție propriu-zisă.
PETER IACOBI: Maternitate — piatră calcar
Mai discutabile sînt însă lucrările de sculptură din prima sală unde au fost expuse și o suită de desene, în lucrarea intitulată « Compozite »,

capul unui personaj răzimat pe crupa unui taur, stilizat arbitrar, este excesiv de manierist. Totuşi greşelile de «gust » sînt rare. Peste tot se vădeşte rigoarea desenatorului şi bogăţia preocupărilor. Persistă bineînţeles discutabile erori «juvenile» legate de «qui veut tout prouver ne prouve rien ». Astfel, « Dansatorul » de pildă are muşchii de la piept în jos cu grijă indicaţi în chip virtuos, deşi viziunea de ansamblu este oarecum liberă. Dincolo de asemenea « carenţe » de vîrstă, se cuvine să fie subliniate în această expoziţie elevaţia preocupărilor, elanul temperamental.
N. ARGINTESCU-AMZA
453
VASILE PAULOVICS
Tipul « vychi » de pictor a dispărut, sau în orice car a devenit rar. Omul cu şevalet portativ, cu paleta în casetă, care se aşeza. incomod în faţa « motivului » şi picta tihnit pînă « se schimba lumina » a cedat locul gînditcrului, artistului care, indiferent de modul în care lucrează, ştie ca dincolo de «frumos ». de « impresie », lucrul său trebuie sa fie filozofie» mod de a privi şt sintetiza în imagini viaţa. Mi se pare o caracteristică a artei moderne faptul cã elementele de gîndire domină cele de «simţ », constituind fondul, subtenuti operei. Aceste ginduri mi-au venit în minte vizicînd expoziţia de granea. Lucrările de aici în totalitate şl îndeosebi cele ale lui Octav Grigcrescu mi-au întărit această părere. O confirmare în plus am avut vizhînd expoziţia de grafică şl pictură a lui Vasile Paulovlcs din sala Magherò.
E îmbucurător să constaţi faptul că un tînăr nu numai câ înţelege miezul
454
problemelor artei contemporane, dar se şi ridică in prima lui expoziţie din Capitală (pînă acum a expus la Cluj unde, a terminat Institutul, la Satu Mare, unde lucrează ca scenograf, la Baia Mare şi Tg. Mureş), la nivelul celor mai buni colegi de generaţie (e născut în Ardeal, în 1937).
Vasile Paulovics îşi cunoaşte înaintaşii şi lucrările lui stau mărturie, dacă n-ar fi să amintim decît « Fără rugăciune » şi « Balada verde », llnogravuri în care se simte lecţia lui Masercel, sau « Portret da actor » şi « Căderea Troici », picturi unde sînt deplstabllo lecţiile Iul Chirico şl respectiv Picasso. Cerebral, VasilePaulovlcs,atîtîn pictură şl mal ales în grafică, pleacă aproape întotdeauna de la o «problemă» pe caro vrea să o împărtăşească privitorului. Această problemă o legată do realitatea pe caro o trăieşte şl o simte. Exprlmînd Idoea noadorărll la tot ceea ce înseamnă război de Jnf, ne face să vedem în « Căderea Trolel » groză-
viile luptei. Cum s-a mai observat, unele elemente în acest tablou sînt de împrumut, ele fiind folosite de Picasso (taurul ca simbol al forţei oarbe), de suprarealişti (oamenii care se prăbuşesc în forme alungite). O mai mare reuşită pare să-i asigure portretul. Cu toată problematica ce o conţine, pictura sa suscită discuţii contradictorii, fiindcă din ea lipseşte, mi se parc, «frumuseţea» Acordurile de culori, oricît ar fi de conduse spre o problemă, trebuie înainte do orice să fio frumoase. împerecherea culorilor, lipsite în general do ton şl nuanţă, Vasile Paulovlcs o face fără subtilitate prea mare. In « Portret de învăţător » atmosfera do singurătate, de ciudat, c redată în negru bltumlnos, roşu şi albastru; acosta din urmă concentrat în special pe chipul omului. Firele do roşu, grnflcato po gît şl po piept, întregesc

senzația do « urît », neatră-gător, pe caro, sub raport cromatic, lucrarea o degajă.

VASILE PAULOVICS: Căderea Troïeî — ulei

VASILE PAULOVICS : Ieri — desen

VASILE PAULOVICS: Printre pomi albaștri — ulei

în grafică, reușita lui Vasile Paulovics e majoră. Spațiul și timpul constituie subtextul aproape al tuturor lucrărilor expuse. De unde o tendință fie spre redarea sintetică, definitivă, a imaginii, ca în « Basket », unde ritmul specific acestui joc e redat prin trupuri de sportivi prinse în atitudini caracteristice, fixate sugestiv ca într-un afiș, fie, de exemplu, în «Circuitul », spre un montaj savant de planuri, în acest din urmă caz (o scenă de la Luna-Parc ce sugerează oarecum și «circuitul » vieții), artistul folosește un procedeu de perspectivă pluriocular ă : se închipuie în același timp în mai multe locuri ale aceleiași acțiuni, procedeu ce-i îngăduie să « monteze » scena ca fiind văzută de mai mulți ochi. însă ceea ce unifică și dă expresie lucrărilor lui este analiza profundă a mișcărilor trupului omenesc, din care folosește în mod adecvat pe cea mai substanțială, șl în același timp organizarea spațiului compozițional în care prin distribuirea albului și negrului (sau a tentelor colorate în cazul unor linogravuri) ne face să vedem dintr-o dată subiectul lucrării. Aceeași claritate, dar care nu exclude, ci, prin folosirea ingenioasă a ritmului liniei și a plasticii trupului omenesc, sau prin apelarea la unele procedee oarecum suprarealiste, lărgește spațiul de vibrare, de visare, legat de imagine, o găsim șl în majoritatea ilustrațiilor expuse. (De exemplu : « Ilustrație la « Muntele vrăjit » de Thomas Mann », în care un medic radiolog vede în pieptul bolnavului său în Ioc de plămîn o floare.).

Expoziția lui Vasile Paulovics ne relevă un autentic talent și o minte limpede. Calități ce îl obligă să-șî continue și dezvolte grafica, în care și-a găsit un timbru și un drum personal, să-și caute acest timbru și drum și în pictură, unde, credem, nu l-a găsit încă.

N. CR.

♦

RETROSPECTIVA GUSTAV KOLLAR

GUSTAV KOLLAR: La fintini - acuarelă

Printre expozițiile retrospective organizate de Galeria de Artă a Muzeului Regional Brașov, cea a pictorului Gustav Rollar se înscrie ca un eveniment artistic deosebit. Expoziția omagiază strădania de o viață întreagă a artistului în domeniul creației plastice și oferă un valoros ansamblu de acuarele și desene, Cu modestia rară ce-l caracterizează, Gustav Koilar, în ciuda celor 86 de ani, își petrece timpul în liniștea atelierului său, pictînd.

Expoziția cuprinde o selecție de 90 de tablouri, create de-a lungul a peste șase decenii de activitate.

Frumusețile naturii, aspectele pitorești ale orașului în care trăiește si

I · f fu

lucrează au constituit un permanent izvor de inspirație pentru creația lui Gustav Koilar.

în expoziție se remarcă o suită de peisaje pictate într-o cromatică specifică anotimpului: « Lumini de primăvară », « Potecă în pădure », «

Grădină », « Primăvara în pădure », « Oltul », « Pîrîu », — tablouri a căror prospețime, luminozitate, transparență vădesc măiestria paletei artistului.
Cu o tușă spontană, cu un colorit cald șl proaspăt, pictorul Koilar realizează numeroase imagini citadine, desfășurate în planuri largi, cu forme clare, lipsite de detalii inutile: «Pe după ziduri », «Spre Poiana Brașov », « Dîmbul morii » ș.a. Și în desenele expuse, artistul schițează prin cîteva linii peisaje valoroase.
Rodul unor călătorii făcute de pictor la Constantlnopol și la mare, sulta de tablouri din care cităm « Casă țărănească din Balele», «Curte în Constantlnopol », «Case turcești », « Bărci », se remarcă în expoziție prin atmosfera șl culoarea lor specific locală.
Alături de creatorii plastici din toate generațiile, Gustav Koilar contribuie prin operele sale recente — « Chemare la întrecere », « Controlul pieselor », « Munca colectivă » — la investigarea noilor realități ale patriei noastre socialiste.
Expoziția retrospectivă aduce maestrului Koilar un omagiu binemeritat, recunoștința și admirația iubitorilor de arta, prețuirea neobositei sale strădanii închinată creației plastice,
OVIDIA DRÂGĂNUȘ
VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU : Portret — ulêi
VICTOR. MIHĂILESCU-CRAIU
Prin anul 1936, într-o sală mică și întunecoasă de pe strada Lăpușneanu din lași, Ionel Teodoreanu își rostea cuvîntul de deschidere la expoziția de debut a pictorului Victor Mihăilescu-Craiu. Fost elev al lui Ștefan Dimitrescu și Nicolae Tonitza, Victor Mihăilescu-Craiu a vădit din tinerețe o pronunțată preocupare pentru problemele sociale și pentru reflectarea lor în plastică.
Inspirîndu-se din viața oamenilor copleșiți de tristețe și de nevoi, artistul a făurit cu ani în urmă numeroase tablouri străbătute de un conținut social pregnant, exprimat într-un limbaj plin de noblețe și simplitate. Imaginile sale picturale au însemnat generalizări pentru momentul istoric respectiv.
Dintre tablourile sale mai vechi ce au figurat în expoziția deschisă la lași, menționăm « Om și cal prin zloată ». Artistul reia tematica primelor sale afirmări în lucrarea «Cal prin viscol », « Copii prin zloată ».
Adînca omenie a pictorului o întîlnim pretutindeni în opera sa. Tablourile sale cu caracter social îl apropie de operele similare create de Luchian, de Andreescu sau Tonitza. Cromatica pînzelor sale este cînd evanescentă și inefabilă, cînd aspră și gravă, ca un sunet adînc de bronz; pictînd ceruri iremediabil vinete, artistul a fost pentru mult timp un pictor predestinat al iernilor triste, al cartierelor mărginașe și al dezmoșteniților soartei. Și calul, și omul din tabloul amintit, și capetele de țărani, de femei sau de copii din diverse portrete, apoi florile și multe peisaje mal vechi sau din vremea noastră, ilustrează cu pregnanță varietatea tematică a artei lui Victor Mihăilescu-Craiu, paleta sa
bogată și expresivă, tonurile și nuanțele ei delicate. Noile construcții din țara noastră, scenele de muncă din cooperativele sătești de producție agricolă, își află astăzi o legitimă reflectare în tablourile artistului.
Dacă în trecut, aici, la lași, pictorul s-a situat cu consecvență pe linia promovării unei arte realist-critice, căutările sale de astăzi sînt îndreptate spre îmbogățirea continuă a mijloacelor de expresie, pentru găsirea unui limbaj care să exprime noile realități ale vremii

noastre. Atunci cînd artistul își propune să facă o pictură de gen, istorică, precum schița de compoziție « Ștefan Vodă la vînătoare », apar unele dificultăți, privind fie organizarea spațială a elementelor din tablou, fie aspectul său strict documentar. în expoziție se pot însă vedea numeroase lucrări de dată recentă în care vechiul pictor al unor ierni triste și-a luminat paleta, dîndu-Î o rezonanță mai bogată, mai caldă, vie. Strălucirea atîtor ochi buni din portretele pictate, verdeața care pare să inunde zăpada din peisajele sale cu brazi, scenele de muncă din cooperativele agricole de producție, vădesc cu prisosință căldura și dragostea cu care Victor Mihăilescu-Craiu pictează realitatea epocii noastre socialiste.
în atelierul său zăbovesc adesea numeroși oameni, dornici de a se iniția în tainele picturii, pe care artistul îi îndrumă cu căldură. Expoziția sa, organizată în acest an la lași, îl definește ca un liric prin excelență, O selecție mai riguroasă a lucrărilor expuse credem că i-ar fi conturat și mal evident profilul său artistic,
LEANDRU POPOVICI
TEHNICA LITOGRAFICA
FRED M IC O Ș
CORHcUA DANÊ'f ; Vínzátoare d© pitiri — litografie
Litografia oferă o gamă infinită de posibilități de exprimare a sensibilității artistice, prin executarea nemijlocită a desenului direct pe piatra litografica și totodată prin multiplicarea teoretic infinită.
Litografia este una dintre cele mai tinere tehnici de gravură. în 1879, 1. A. Sene-felder, căutînd un mijloc ieftin pentru imprimarea lucrărilor sale literare, inventează procedeul imprimării chimice denumit litografìe. Tot restul vieții și-l dedică perfecționării acestui procedeu. Deși inventată în Germania, litografia ajunge la o mare înflorire în Franta.
Litografìa se execută pe o piatră calcaroasă de Bavaria, care se întrebuințează în plăci groase de 8—10 cm. Suprafața de lucru se poate întrebuința fie șlefuită neted — pentru desen în peniță și tuș negru, fie granulată cu nisip de siliciu, de rîu, sticlă sau șmirghel fìn — pentru cretă și tuș diluat (laviu). Piatra litografică are proprietatea de a suge atît apa cît și grăsimea. Pe această piatră se desenează cu cretă sau tuș litografic grase, compuse din terebentină» rășină, rnastix și negru de fum. După ce desenul este executat, se atacă toată suprafața pietrei cu o soluție de gumă arabică (42%), amestecată cu acid azotic (4%), și apă (48%) și se spală cu apă. Acidul azotic fixează desenul pe piatră, deschizînd porii, ca grăsimea cretei și a tușului să intre în piatră, iar guma arabică face ca părțile nelucrace pe piatră să respingă grăsimea, adică cerneala de imprimat. Apoi, piatra spălată cu tinctură de asfalt (asfalt de Siria, terebentină, ceară etc.) se umezește și se înnegrește cu cerneala litografică (grasă), care prinde numai pe locurile lucrate, restul pietrei nelucrate, fiind îmbibată cu apă, respinge cerneala. Pe piatra astfel prelucrată pentru tipar, se așează hîrtia, deasupra — maculatura și un preșpant și se imprimă treeînd-o prin presă.
Piatra pieparata cu gumă acid (eț) nu mai prinde creta sau tușul litografic. Cînd sînt necesare corecturi, se spală piatra cu oțet diluat sau alaun care îndepărtează efectul gumol-acid, redîndu-l starea naturală dinaintea preparării, astfel că se pot face adăugiri cu cretă sau tuș litografìe. Corecturile se pot face cu șaberul
n
JEAN AL. STERIADI : Zambaccian — cretă și tehnica stropitului

bimștein, sau smirghel. Cînd imaginea este definitivă, se unge cu praf de asfalt de Siria și cu talc, se arde cu lampa, se atacă cu soluția gumă-acid și se înnegrește pentru imprimare.
Principala tehnică litografică este litografia cu creta.
Loriul pe piatfâ se execută cu pensula cu tuș litografic nediluat care nu prezintă nici o greutate la imprimat, sau cu tuș diluat (laviu).
Prepararea pentru tipar a unui laviu este un moment foarte dificil, pe care numai puțini îl stăpînesc. Laviul, tehnica cea mai subtilă și spontană pentru artist, trebuie imprimat numai de către un imprimor foarte experimentat. Se întrebuințează o piatră foarte bine degresată și fin granulată. Se mai obișnuiește, înainte de a începe lucrarea, spălarea pietrei cu ulei de terebentină pur, care îngrașe piatra și permite o curgere mai ușoară a laviului de tuș. Și tușul litografic trebuie de asemenea diluat cu terebentină, și nu cu apă. E recomandabil ca tonurile de griuri să fie preparate în godete separate. După terminarea laviului se dă cu talc, apoi cu soluție gumă-acid și se lasă peste noapte (cel puțin 12 ore) ; a doua zi se spală și se execută imprimarea. La preparare, este necesară o colaborare strînsă între artist și imprimor, căci în urma acțiunii acidului tare dispar griurile slabe, iar la acid slab se îneacă desenul.
Tehnica stropitului se întrebuințezi pentru a obține tonuri gri pe suprafețe mai mari sau limitate, O perie de dinți, muiată in tuș litografic gros, se freacă pe o sită de pinza, tușul cade ca o ploaie de punctulețe fine sau mai puțin fino, după desimea sitei. Pentru a obține suprafețe limitate, acoperim cu gumă arabică suprafețele ce trebuie să rămînă albe. Artiștii experimentați întrebuințează Și perii simple, frecate de un băț sau briceag.
Maniera neagră constă în a obține o Imagine albă pe fond negru, Acest rezultat se poate obține prin mai multe procedee și anume :
Γ Se pictează cu gumă arabica imaginea care la imprimare urmează să apară albă. După ce te usucă guma, se înnegrește piatra cu cerneală, apoi se spală locurile lucrate cu guma, indepărtind-o împreună cu cerneala,
Γ
✓

2. Se acoperă piatra cu tinctură de asfalt subțiata. După ce se usucă, se pictează cu soluția de guma acid, imaginea care urmează să apară albă, apoi se înnegrește placa cu cerneală pe locurile date cu soluție. Un mare rol joacă aici întîmplarea, dînd însă surprize frumoase,
3. Metoda clasică constă în acoperirea cu tuș gros a întregii suprafețe a pietrei bine gr anulată, sau se înnegrește cu cerneală și sc arde cu lampa. Apoi se scoate toată gama de griuri și treceri de tonuri pînă la alburi, din suprafața neagră, gratînd cu gratuarul· șabărul sau briceagul dat pe șmirgheL
După scoaterea griurilor și a alburiior se atacă puternic cu soluția gumă acid, se spală și se înnegrește pentru imprimare.
Inversarea litografica. Desenul executat pe o piatră litografică se înnegrește cu cerneală și prat asfalt. Apoi se deprepară cu soluție de alaun, sc usucă bine și se toarnă peste placă șerlak, diluat în alcool. Cu vată muiată în benzină îndepărtăm cerneala cu șerlakul de pc desen, restul pietrei nelucrate rămînînd acoperit cu șerlak.
Cu o atacare slabă se îndepărtează restul de grăsime al cernelii. După o spălare cu apa se înnegrește piatra cu valul cu cerneală care prinde

numai po porțiunea acoperită cu șerlak și desenul дpare negativ, alb pe fond negru.
Litografie structuiaic. Unui deten i te poate adăuga orice suprafață granulată, sgrunțurnasă etc înnegrită cu cerneală de transport sau tuș gratie, transpunîndu-l înainte de imprimare pe piatră. Ca materiale se pot întrebuința: hîrtie granulată, tapete, țesături, site de sirmă, dantele etc., dar și celuloide cu diferite modele denumite tanghlre.
460
în loc de piatră se poate întrebuința și o placă de zinc sau aluminiu granulată (algrafie). Desenul apare la imprimare mai dur, dar mai bogat în tonuri și are o structură puțin diferită. în timpul lucrului, tonalitatea se schimbă, ceea ce reprezintă o oarecare greutate, dar permite, în schimb, o execuție foarte spontană, obținîndu-se la imprimare o mare bogăție de tonuri, în special la laviuri.
După prepararea cu acid, desenul apare mai intens decît pe piati ă. înainte de adesena.se degresează placa de zinc cu o soluție de alaun, iar atacarea se face cu sarea « streker » sau cu o soluție de gumă arabică cu acid fosforic. Se spaD apoi la apă curgătoare, se usucă ușor cu sugativa și se gumează. Guma uscată complet se spală cu tinctură de asfalt fără apă, se usură cu sreagul și apoi se spală cei apă și se înnegrește pentru imprimare. Marele inconvenient îl prezintă greutatea revenirilor și corecturilor, întrucît se degradează grenul, deci trebuie lucrat a la prima.
Litografia pe hîrtia de transport. Se poate executa aceeași lucrare on hîrtie preparată cu soluția compusă din 1 kg glicerina, 200 gr făină5 200 gr amidon, 25 gr gelatină. Prezintă avantajul că se poate lucra oriunde, acasă sau la peisaj, pe orice hîrtie, și se transpune mai tîrziu (2—3 săptărnîni) pe piatră, iar imprimatul apare normal și nu inversat ca lucrarea direct pe piatră. Un desen executat pe hîrtia de transport se așează pe piatra umedă, se trece de mai multe ori la mare presiune, apoi se scoate hîrtia, iar desenul cu preparați^ rămîre pe piatră. Se îndepărtează preparada cu apă, se gumeaza piatra, sc usucă, o.e spală cu tinctură, sc nnegreste și desenul este fixat pe piatră, după care urmează prepararea normală. Desenul cu creta litografică se execută normal ca pc orice hîrtie, laviul însă se face cu tuș lito diluat cu benzină și nu cu apă, căci ar spăla prep?,rația.
Maniera neagra pe hîrtie de transport. Pe o hîrtie de transport înnegrită cu tuș litografìe se poate face un desen cu guașă albă, care, transpus pe piatră, apare la imprimare alb pe fond negru.
Desenul prin apăsare. Se așează o hîrtie de transport cu partea preparată pe o placă (metal sau sticlă) complet înnegrită cu cerneală de transport lito și se desenează apăsînd pe dosul hîrtiei cu creionul sau alt obiect care lasă o urmă mai îngustă sau mai lată. Se poate apăsa și cu degetul sau alt obiect mai tare sau mai skb, pentru a obține suprafețe pe griuri. Locurile apăsate lipesc fața preparată ce cerneala de pe placa înnegrită. După terminarea desenului, ridicăm hîrtia și o transpunem pe piatra litografică care se prepară normal.
Gravura pe gelatină. Un desen gravat cu acul pe o foaie de gelatină se înnegrește cu cerneală de transport, se șterge ca la pointe sèche, lăsînd cerneala numai în focurile gravate, se așează între maculaturi umede și, cînd gelatina devine lipicioasă se așează cu fața desenată pe piatră, se trage, mai întîi cu presiune slabă, pe urmă tot mai mare» prin presă, pînă se lipește. Apoi, ridicînd gelatina, gumăm patra și înnegrim desenul trecut pe piatră cu buretele, pînă prinde cerneala. Piatra uscata se dă cu talc, se atacă și se imprimă.
Tehnicile susmenționate se pretează excelent la fitografía în culori.

Cernelurile grase colorate de lito sînt atît de transparente, îneît prin suprapunerea mai multor culori se ajunge la obținerea tonurilor dorite. De regulă se întrebuințează pentru fiecare culoare altă piatră. Litografia, ca orice gravură, este un desen în mai multe exemplare ; are însă un caracter propriu, diferit de un desen în creion sau laviu.
GH. ASACHI : Femeie din Moldova (1854) – litografie
MARIA POPA GEORGESCU : Blocuri noi la Malìuc – litografie
FRED MICOȘ: Șantier naval – laviu, lito (fragment) ELVIRA MICOȘ: Mireasa – litografie, tehnică prin apăsare
Scrierile pictorilor despre propria lor artă, despre atmosfera culturală a epocii și despre ideile artistice care le-au solicitat meditația constituie un fenomen destul de rar, ceea ce le dă un preț deosebit. în acest sens, un interes deosebit trezesc paginile din Jurnalul lui Eugène Delacroix, selectate și traduse în românește de acad. G. Oprescu, care însoțește lucrarea cu o substanțială prefață, referitoare la istoricul Jurnalului. Selectarea paginilor de Jurnal șl gruparea lor pe capitole conduc lectura în cadrul unui adevărat studiu, pornind de la ideile generale despre arta plastică ale pictorului, de la judecățile sale asupra altor arte și artiști, pînă ia proiectele, confesiunile șl cugetările sale.
Chiar de la prima pagină a Jurnalului (Louroux, 3 sept. 1822) se evidențiază două caracteristici: sinceritatea și predominanța experienței individuale: «Trec la realizarea proiectului făurit de atîtea ori, do a scrie un jurnal. Ceea ce doresc mai fierbinte este să nu pierd din vedere că îl scriu numai pentru mine : voi fi deci sincer – sper – șl voi deveni astfel mal bun. Acest caiet îmi va reproșa
462
inconsecvențele ...» Dorința de a scrie Jurnalul numai pentru sine, retragerea în meditație asupra experienței individuale în artă, dezvăluie trăsături de expansiune a individualismului, specifice mișcării romantice a epocii. Mișcarea romantică, însă, se definește prin contrast cu clasicismul depășit, de unde tendința lui Delacroix de a-și nota inconsecvențele inerente unui deschizător de drumuri, cum a fost el. De altfel, acest romantic preia și amplifică o idee a unui clasic, în speță a lui Diderot, care considera toate artele înrudite între ele, desființînd granița dintre literatură, muzică și plastică. Nu e mai puțin adevărat că, deși aparținînd unui i epi ezentant al secolului al XVIII-lea, ideea de mai sus părăsește veacul, vestind tocmai nașterea unui nou curent.
Specific i omantică ne apare gîndirea lui Delacroix cînd abordează problemele referitoare la geneza artei. Adversar al picturii raționale» artistul. încredințat că imaginație, « chin și plăcere », implică sute de încercări ale spiritului efervescent șl stăpînlt de porniri contrarii, socotește ca punct de plecare natura, subsumată idealului artistic propriu. în concepția lui, frumosul Izvorăște clin Imaginație, care opune aspectelor trecătoare ale naturii, un punct de vedere propriu.
în dorința de a surprinde istoria talentului lui Delacroix, Baudelaire scria că acesta a iubit «ceea ce era mare, național, imens și universal » în artă, afirmmd apoi, că : « în ochii săi, imaginația era darul cel mai prețios, facultatea cea mal importantă – dar, ca să nu ramina sterilă, ea trebuie să fie slujită de o abilitato rapida, care să urmeze marea facultate despotică, în capriciile ei nerăbdătoare ». Și cu roate acestea, Baudelaire recunoaște că pictorul avea o metodă esențial logica, în Jurnal, de altfel, Delacroix scrie că: « Cel mai

mare geniu nu este altceva decît un om care posedă o rațiune superioară ». Pictorul romantic recunoaște, așa dar, geniului forța rațională. Delacroix crede în existența unui stil al epocii și a unuia individual, atacînd, totodată, ideea de școală: «Trebuie să înveți a fi mulțumit cu ceea ce ai găsit singur. Mîna condusă de o inspirație naivă este de preferat». Totuși: «Există un tipar consacrat în care se aruncă ideile bune sau rele, iar cele mai mari talente, cele mai originale, poartă și ele, involuntar, urma acestui tipar ».
Din Jurnal se degajă Ideea că valoarea operei de artă stă în expresia pasiunilor si frămîntărilor sufletului, care sînt totdeauna aceleași. Ca și Hegel, romanticii 0 considerau valoarea operei de artă în raport cu trăsăturile ei etern omenești. «Operele de artă nu ar îmbătrîni niciodată, dacă n-ar purta decît pecetea unui sentiment adevărat», scrie Delacroix, cu certă referire la aceasta. Tiparul stilistic al unei epoci modelează opera dupa caractere contemporane, dar, în același timp, o diminuează sub raportul perenității.
Tot astfel, neliniștea romantică vede imperfecțiunea spiritului atît la creatorul, cît și la consumatorul de artă: «Spiritul este atît de imperfect, atît de greu de fixat (asupra unei opere, n. tr.), îneît omul cel mai simțitor la artă încearcă totdeauna în privința unei opere frumoase un fel de neliniște, de dificultate de a se bucura complet de ea ». Și creatorul față de propria lui operă rămîne la fel de depărtat de o cunoaștere deplină: «Oamenii de meserie rămîn numai niște slabi cunoscători ai artei pecare o exercită ». Punctul de vedere agnostic se proiectează deci asupra fenomenului artistic pe latura creației, dar și a consumatorului de artă; oricum Delacroix nu desparte arta de cunoaștere.
Ca romantic, pictorul practică negația și antiteza față de clasicismul depășit. Este negată astfel idee? de școală în genere, iar în cadrul școlii clasice predominanța, cu exclusivitate, a formei și conturului, a mitologiei în tematică, a eroului în portret etc. Delacroix, care a urmărit cu fervoare creația lui Gros, opune, în antiteză cu teoria clasică, omul eroului – în portret, iar în peisaj, ideea stării sufletești. Sinceritatea pozițiilor sale teoretice este atestată, de altfel, de faptul că tot așa se manifesta artistul în privința mijloacelor sale artistice. Deși numește conturul drept primul și cel mai important lucru în pictură, Delacroix se pronunță vehement împotriva tabloului compus succesiv, din bucățele de legătură puse una lîngă alta, și care nu este terminat decît odată cu acoperirea întregii pinze (tehnica de lucru a lui David, pe care o regăsim și la Aman). El analizează incapacitatea de a modela a partizanilor exclusivi ai formelor șl conturului : « Voi nu modelați, pentru că nesocotiți clar-obscurul, care nu trăiește decît prin raporturile dintre lumină și umbră, stabilite în mod just. Cu cerurile voastre de culoarea ardczlol, cu carnațiile voastre mate și fără efect, nu puteți da impresia reliefului. Cît despre culoare, parte integrantă a picturii, aveți aerul ca o disprețuIți șl sc știe pentru ce...».
Proporția, perspectiva care dă conturul, clar-obscurul caro dă relief, șl culoarea care dă aparența vieții sînt privite de Delacroix ca elemente esențiale și corelate.
în concepția sa, eboșa arc colo mal mari virtuți, deoarece ca dollmlWftîă» prin fot (a lucrurilor, esențialul do nocscnțlnl. «Tabloul terminat este totdeauna puțin stricat în privința tușei ». Veronese – spune ol – osto uneori cenușiu, pentru că urmărea prea mult adevărul. în Jurnal, problema culorii este tratată po larg șl în mod revoluționar. Privită mai întîi sub prisma culorii localo, problema

aceasta esto corelată apoi cu aceea a umbrei şl luminii, premorgîndu-l teoretic pe Impresionad : «Ar fi bine, cînd începi să stabileşti gama unul tablou, să porneşti do la un obiect deschis, al cărui ton şl valoare ar fi exact copiată după natură, o batistă, o bucată do stofă, etc» », sau : « Presupuneţi că po această scenă, caro se petrece în nor liber, pe un timp aco· pérît, o rază do soare luminează deodată toate obiectele : voţl vedea atunci umbro şi lumini, aşa cum Ic înţelegem, dar acestea sînt pur accidentale. Adevărul adîne şi care poate să pară ciudat este că în aceasta rezidă toată înţelegerea culorii în pictură ».

Prin tratarea problemelor do ecleraj, clar-obscur, amestec al culorilor, fond închis sau deschis, prin abordarea problemei griului în pictură, a împăstărll, a culorii suportului, Delacroix ramino în atenţia oricărui pictor de astăzi, cu atît mal mult cu cît teoretizările lui nu privesc un anume stil, cl pictura în general. Jurnalul Iul Delacroix este o carte a problemelor picturii din orice epocă, dar şi un document al mişcării romantico franceze. în complexul ci plastic, literar, muzical şl filozofic. Din acest unghi, cl reprezintă şl o operă literară dintre Cele mal interesante, prin autenticitate, o operă căreia îl răspunde studiul Iul audclalre — studiu a cărui traducere ar fi cot atît de binevenită pentru reconstituirea integrală a profilului marelui pictor.

PIA CIOCULCSCÜ

ISKUSSTVO

Nr. 6/1965 al revistei Iskusstvo este dedicat graficii şl în special graficii de carte sovietice, cu excepţia articolului Iul ML Libman care prezintă creaţia graficianului german Werner Klcmke.

Autorii articolelor, sub un aspect sau altul, analizează drumul, realizările, lipsu* rile graficii sovietice în general, sau activitatea unor graficieni, textele respective fiind ilustrate cu numeroase reproduceri de calitate.

Am putea afirma, după lectura întregului număr al revistei, că sînt relevate unele probleme majore în actuala dezvoltare a graficii sovietice,

Astfel, sînt analizate aspecte alo conlucrării dintre artistul grafician şi artistul tipograf, precum şi problema « construirii artistice » a cărţii, fără de care nu poate fi realizată o ediţie corespunzătoare exigenţelor actuale.

Acest principiu de «construire artistică » a cărţii presupune ca fiecare carte, fie ca tehnică, politică sau beletristică, să constituie din punct de vedere al formatului, copertei, hîrtlol, literei şi Ilustraţiei, un tot unitar, toate clementele componente ale unei cărţi trebuind să fie detalii alo construcţiei generale, corespunzătoare conţinutului şl destinaţiei cl, Am putea adăuga că, din punct de vedere tccu rotlc, principiul nu este chiar nou. cl, nouă este aplicarea Iul în practică pe scară

largă. Abordată de mai multi autori, această problemă este tratată, mai amplu, în articolul lui A. Gonciarov: «Construcţia artistică a cărţii », în care autorul priveşte cartea ca pe o operă sintetică şi complexă, la baza căreia stă unitatea dintre arta şi tehnica poligrafică, ea fiind nu numai un mijloc de a transmite ideile autorului ei, ci rodul muncii creatoare a scriitorului, graficianului şi poligrafului : si

dacă în domeniul cărții beletristice, căreia artiștii i-au acordat mai multă
* *
atenție, s-au realizat numeroase succese, în domeniul cărții didactice, tehnice și științifice se observă o rămînere în urmă.
4 *
A. Gonciarov acordă un rol însemnat în construirea artistică a cărții, redactorului artistic, pe care-l compară cu un regizor de teatru sau de film, căruia îi revine rolul de a stabili caracterul general și scopul ediției, apreciind în mod obiectiv posibilitățile și calitățile graficianului căruia i se încredințează o astfel de muncă.
Este necesar ca efortul comun al realizatorilor unei cărți să fie îndreptat nu numai asupra edițiilor de lux, ci în special asupra celor de masă, care joacă un rol important în educația poporului.
Un alt aspect al problemei graficii de carte este relevat în însemnările grupate sub titlul: «Concursul pentru cele mai bune ilustrații la operele lui Shakespeare, Brecht, Șolohov și Marșak », organizat de « Expoziția Internațională de Artă a
Cărții » de la Leipzig, între 3 iulie și 8 august 1965, în care se insistă^supnHaturü artistice si puterii de pătrundere, de înțelegere a textului carțn, t ind to.odata prezentați și artiștii graficieni care s au pregătit să participe la concursul amintit.
Articolul de fond, « Grafica sovietică », semnat de cunoscutul artist plastic D Smarinov, se ocupă de evoluția și aspectele graficii in general, autorul anah-zînd realizările și scăderile ei, exprimîndu-și totodată dorința de a vedea ma. multă îndrăzneală în căutările artiștilor.
Cîteva articole se ocupă cu analiza operei unor artiști graficieni. Dintre ele amintim cel al lui A. Cegodaev despre V. Favorski, în care este prezentată opera cunoscutului artist, sînt cercetate diferitele etape ale creației sale. « Întîlniri noi cu tradiții vechi », « Un viu talent », « Un tînăr artist al cărții », « Mereu în căutare » sînt alte titluri sugestive ale unor articole în care sînt analizate creațiile unor talentati graficieni — ilustratori sovietici ca: I. Bogdesko, A. Makunaite, D. Bisti, A. Bandzeladze.
Mai semnalăm încă două articole: « Grafica aplicată a artiștilor din Mosco/a », care ne informează despre realizările și concepțiile acestui sector atît de vast, cu accentul îndeosebi pe afiș, și « Ex libris-ul sovietic », articol interesant, bogat în sugestii.
AL. EFREMOV
Q Din mulțimea tinerilor artiști italieni contemporani, un număr recental « GRAPHIS »-ului (117/1965) ne atrage atenția asupra personalității lui FLAVIO CONSTANTINI (născut la Roma în 1926 și începîndu-și activitatea de grafician în 1955), pentru orientarea sa realistă, mărturisită atît în grafică, cît și in pictură. Constantini e membru fondator al clubului « Gruppo Cooperativo di Boccadasse», din Genua, publică cu regularitate ilustrații in «Rivista Italsider», a realizat o serie de picturi inspiiate din corridele spaniole, a expus la Moscova o compoziție amplă din viața oțela-rilor Jar recent pregătește un album de pictură, inspirat din acțiuni ale anarhiștilor de pe la începutul secolului. Elementul documentar este prezent în aceste picturi, uneori pînă la minuție, integrarea detaliilor — (de la morfologia unei flori la desenul exact al peretelui tapetat și la textul reprodus în caligrafia sa precisă) — in ansamblul imaginii tridimensional construite, dar cu planuri care nu respectă riguros perspectiva clasică, se efectuează într-o viziune modernă, de

grafician. în ceea ce privește subiectele, acestea readuc în fața privitorului momente și scene dramatice, prilejuite fie de mișcări protestatare de masă, ca cea din Sicilia anului 1894, sîngeros reprimate de forțe armate și polițienești, fie de acțiuni ale unor anarhiști ca Jerónimo Caseiro, Alexandre Jacob ș, a. Picturile acestea rețin atenția prin expresivitatea lor, la obținerea căreia concurează, pe de o parte,
desenul riguros, conturînd suprafețe colorate cu efect de vitraliu, pe de altă parte, însăși preocuparea artistului pentru analiză psihologică și caracterizare individuală.

• QUADRUM 16, caiet semestrial de artă modernă, editat de către « L'Association pour la diffusion artistique et culturelle » din Bruxelles, aduce în ultimul său număr, printre altele, un articol semnat de Edouard Glissant despre Sculpturile lui Motta.

Matta, unul din cei mai «originali » artiști contemporani, după opinia autorului, prezintă, nici mai mult nici mai puțin decît « psihologia generată a omului modern », atît ca pictor, cît și ca sculptor. După ilustrațiile prezente în paginile revistei și după comentariile autorului, contradictoriu elogioase, opera sa e străbătută de niște « principii fără principii», e un fel de antisculptură, am spune noi. Matta urmărește o polidimensionarc a omului prin înlăturarea pozei, sistemului, explicației, spre a se ajunge la un fel de primitivism plastic.

Din prezentarea, cam incoerentă, a Iul Glissant, am luat contact, în sculpturile lui Matta, cu o lume bolnavă, de forme primare, schematizată, cu compoziții care poartă titluri seriale : Cuplul I, II. III. Personaj I, II, III, Marele personaj, Trei lumi etc. Un joc abstract, în care a dispărut omul și în care se caută
zadarnic o naștere a omului, cotropit de maree și forțe extraumane. Imaginea « contradicțiilor plastice fecunda » pe care le urmărește artistul e numai o iluzie.

• Revista JARDIN DES ARTS publică în nr. 126/1965, un material documentar deosebit de prețios privind Debutul lui Pablo Picasso, sub titlul Les enfances de Picasso, semnat de Jean Paul Crespelle. Cîteva din informațiile pe care le dă autorul articolului sînt prezentate ca inedite. Tatăl, Don José Blasco, pictor și profesor de desen, era originar din Leon și a trăit în Andaluzia. Printre strămoși se numără și un vice-rege al Perului. Mama sa. Maria Picasso-Lopez, aparține unei familii din Majorca. Numele coincide cu al unui pictor genovez, Matteo Picasso (1794—1879), cu care nu are nici o legătură.

Tatăl, profesor la Cotogne și Barcelona, îi tutelează debutul și chiar pozează în tabloul Science et Charité, care obține în 1897 o medalie de aur la o expoziție din Madrid « pentru realismul desenului».

Fotografiile care ilustrează articolul aparțin editurii Pierre Cailles care a scos recent Picasso avant Picasso de Alex. Cirici Pelleiger și Picasso — documents iconographiques cu pi efață și note de Jaime Sabartés.

E. M.

DE LA «POP-ART» LA «OP-ART»

Așa cum i s-a prezis, « Pop-Art»-ul american nu a putut reține atenția opiniei publice decît relativ scurt timp și dacă nu i s-ar fi insuflat «oxigenul » Bienalei din Veneția 1964, poate că și-ar fi cîntat încă și mai devreme «cîntecul lebedei». Aceasta este soarta tuturor mișcărilor de artă care vor cu orice preț să facă senzație, să rețină, prin reclamă și regizare, atenția generală.

Profitînd de succesul artificial al « Pop-Art »-ului, s-a conturat un concurent onomatopeic al său, «Op-Art»-ul, cu tendința de a-l înlocui în atenția publicului occidental avid de schimbare cu orice preț.
Această mișcare de «avangardă », « Op-Art », care se intitulează de acum « antipictură », nu este de fapt mult prea nouă. Artă « optică » au mai făcut și «su-prematiștii » (Malevici, Tatlin, Lisltziki), și Moholy-Nagy,și Vasarely.și Seuphor, și, mai recent, Tinguely. în «Op-Art» este vorba de folosirea elementului geometric și optic mobil, care — exploatat cu o anumită ingeniozitate — produce un fel de scintilație pe retina oculară, iar prin repetarea la exces a aceluiași motiv geometrizant, duce la o senzație oarecum artificială de mișcare.
«Muséum of Modern Art» din New-York a prezentat o expoziție care a înfățișat sub titlul «The responsive eye » («Ochiul răspunzător») nu mai puțin de 120 exemplare de pictură și constructivisme ale precursorilor ca și ale actualilor interpreti ai așa-numitei «arte vizuale », de la Albers la Vasarely, la Bridget Riley, Ben Cunningham, Tadesky, Gerald Oster, Al. Liebernann. Expoziția aceasta va fi purtată de-a lungul și de-a latul Statelor Unice, prin orașele Saint Louis, Seattle, Pasadena, Baltimore s.a.m d.
Tot la New York a avut loc expoziția «Abstracte trompe ГoeiI », care prin titlul său intraductibil spune mult asupra conținutului său.
Teoreticianul noii mișcări de avangardă, Karl Gerstner, a avut la rîndul său o expoziție personală în februarie-martie a.c. la Ncw-York.
Succesiv sau simultan a apărut un întreg șir de expoziții și în alte țări occidentale. De pildă, la Paris, expoziția « Mouvement II », drept completare a primei expoziții intitulată «Mouvement» din 1955, La Londra — la Hanover Gallery — cea Intitulată « Movement, Kinetik Sculpture and Pelntlngs » (Expoziția sculpturii și picturii cinetice, de mișcare).
Grupul internațional «Zero avantgarde », compus din 30 de tinere elemente, după ce a prezentat o expoziție mai restrînsă în 1964 la Anvers, a expus la Milano și Veneția.
Tot în Italia a avut loc expoziția «44 protagoniști ai vizualității structurate », ca și cea itinerantă intitulată « Propuneri de structurări vizuale și auditive » care a străbătut Roma, Napoli, Palermo, Verona, Genova, Torino.
Dar, se pare că cea mai cuprinzătoare expoziție colectivă « Op-Art » a fost aceea organizată la Berna de către Galeriile de Artă « Aktuelle 65 », ținută in ianuane-februarie a.c., în care și-au dat întîlnire 24 protagoniști ai «grupului experimental al artei vizuale », — fundat în 1960 la Paris, cu 7 din « grupul N » — fundat in 1960 la Padua, cu 5 din « Echipa 57 » formată în 1960 în Spania, cu «grupul t » din Milano și cu alți zeci de artiști din diverse alte țări și orașe (New-York, Darmstadt, etc.)
lată, așadar, prezentată succint, aproape întreaga rețea internațională de experimentări și interese a « Op-Art »-ului, care vrea să impună publicului din Occident o nouă vizualitate, la un pol cu totul opus «Pop-Art»-ului, căruia îi uzurpă nu numai terenul, dar pînă și firma sub care s-a insinuat în conștiința publică.
«PICASSO SI OMUL»
9
Expoziția intitulată « Picasso și omul », care a cuprins nu mai puțin de 250 picturi, sculpturi, desene, stampe ale marelui artist, a putut fi vizionată succesiv anul trecut la « Art Gallery » din Toronto și la « Muséum of Fine Arts » din Montreal.

Această importantă manifestare artistică a constituit fructul colaborării unor muzee ca: «Muséum of modern art » din New-Yotk, Muzeul de artă modernă din Paris, muzeele din Moscova și Leningrad și altele.
Expoziția « Picasso și omul » a conținut o variată scrie de opere, unele chiar de la începuturile carierei sale, precum « losif Cardona» din 1898, «Matteo Fernando Desotto» și «Torent», ambele din 1899 — Picasso s-a născut în 1881 — și pînă la două versiuni proprii ale pînzeî « Déjeuner sur Therbe » din 1961.

« SÉCESSION »

Una din expozițiile do anvergură alo anului trecut a fost expoziția « Sécession » din München, organizată cu ajutorul colecțiilor bavareze și îndeosebi a aceleia dc la « l-laus dor Kunst » (Căminul Artei).
Puțini îșl mal amintesc astăzi dc acest curent care, pentru a contracara arta academista, a croat în diverse
țări, sub titlul « Jugendstil », «Art Nouveaux», « Floreale », « Liberty » ș.a., din elemente disparate, unificîndu-le, un stil artistic conturat, devenit apoi un adevărat limbaj internațional, un fel de « esperanto» interesînd literatura, arhitectura, artele plastice și aphcațiunile decorative și industriale ale acestora din urmă.
Sub diverse denumiri locale, « Sécession »-ul münchenez, vienez («Wiener Sécession »), cel parizian, etc. se manifestă cu precădere între anii 1892— 1912, cu anticipări și prelungiri, acoperind în total vreo30deani. Expresieculturalădeordin internațional, cuprinzînd pînă și elemente lăturalnice egiptice și indiene, Sécession-ul ia la un moment dat o extensiune mondială, din Europa în America și pînă în îndepărtata Japonie. Sub semnul său au avut loc an de an zeci de expoziții în mari centre culturale, la care participau foarte mulți artiști ai timpului.
Expoziția « Sécession » din München a adunat laolaltă 1120 de lucrări caracteristice, ținînd de curentul local din 1892, de cel vienez din 1897, cel berlinez din 1898, cel japonez din 1892 și de « Salon d’Automne» din 1903.
LAZĂR ZAREA

COLECȚIA DE ISTORIE A ARTEI «PAYOT»

în mica bibliotecă Payot au apărut de curînd șapte numere din suita de 20 de volume ilustrate, care prezintă arta universală de la origini pînă în zilele noastre. Ultimul volum urmează să cuprindă și un index general al colecției. Titlurile apărute tratează: Arta preistorică, Orientul antic, Egiptul, Arta etruscă și romană, Arta paleocreștină, Sculptura și pictura medievală.
Volumul destinat artei preistorice este întocmit de Friedrich Behu, profesor la Universitatea din Leipzig (Arta preistorică în Europa) și Dominìk Josef Wõlfel, profesor la Universitățile din Viena și La Laguna (Arta popoarelor autohtone din Africa, Oceania, Indonezia și cele din Sud-Estul Asiei).
Al doilea volum al colecției, « Orientul vechi », aparține lui Joseph Wiesner de la Universitatea din Fribourg.
Ca structură, fiecare număr din colecție cuprinde o expunere istorică sistematică, un tablou cronologic comparativ șl reproduceri în negru și alb; cele mai reprezentative opere de artă sînt prezentate în culori.
Ediția aceasta de largă Informare este o replică franceză a Istoriei ilustrate a artei mondiale, în cinci volume, tipărită de editura Stanffacher din Zurich-Lausanne-Bruxelles.
E. M.

Avîntul mișcării literare romanești de la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XlX-lea a avut drept rezultat înregistrarea

unei sporite apariții a cărților de beletristică. Tirajul extrem de redus al acestora — căci foartc mulțl cititori sc dezinteresau de creația literară autohtonă, preferind pe cea franceză, citită în original — a determinat pe editori și pe cei care își publicau creațiile pe cont propriu să tipărească cărțile cît mal economicos posibil șl fără nici o preocupare de ordin estetic (hîrtie proastă, machetarc Improvizată etc.).
De abia în ultimul pătrar al secolului al XlX-lea, odată cu accentuata creștere a numărului cititorilor de literatură românească, a perfecționării tehnicii tipografice și a răspîndirll litografici sc constată o preocupare frecventă pentru prezentarea mai atractivă a cărților de literatură. Acum apar, este drept foarte sporadic, unele volume do beletristică însoțite de nenumărate vignete, coperte Ilustrate, ba uneori chiar șl cu numeroase Ilustrații în text, datorate unor cunoscuți pictori și graficieni ai timpului caTh. Aman, O, Băncilă, N. Vermont» C» Jlquidl ș.a. Este de semnalat inițiativa apariției unor cărți bibliofile cum sînt cele din colecțiile «Ochi verzi», «Ochi negri», « Ochi albaștri » ș.a. La o marc răspîndlrc a ilustrației beletristice, însă nu întotdeauna a celei do bună calitate. au contribuit foarte mult șl unele edituri, cum este Universul, care au început să publice romane în fascicole, însoțind flecare număr cu cîte o Imagine.
Pâră a avea pretenția enumerării șl comentării tuturor Ilustrațiilor de carte sau numai a realizărilor artistice cele mal izbutite din ultimul pătrar al secolului al XlX-lea, pe baza unei inventarieri în extensiune, ne propunem doar să semnalăm citava dintre volumele cercetate, precum și să amintim dintre colo negăsite în marile biblioteci publice, pe cele mal lăudate în presa vremii,
Astfel, Th, Aman a ilustrat în 1G04 cel de al doilea volum de Nuvele al prozatorului Dem, C. Toloor. Multilateralul artist, care se remarca la vremea aceea șl ca gravor, poate că mal Ilustrase șl aleo cărți, cert este că Iul I sc datorește, cu cîțlva ani înainte, coperta ilustrată a Programului serbării presei (1882).
Un alt pictor, necunoscut astăzi, ieșeanul Eugen Ghika, recompensat cu premiul I la Expoziția artiștilor în viață din 1883, lucra din inițiativă proprie (1887) la realizarea unor ilustrații pentru poemul Dumbrava Roșie al lui Vasile Alccsandrl, care, în caz că artistul le-a. săvîrșit, nu știm să fi văzut lumina tiparului.
Pictorul ale cărui ilustrații, transpuse în gravură de Th. Maycrhofer, se vor bucura de cea mal marc popularizare și în același timp popularitate este Sava Hențla. Portretele sale de domnitori, unele realizate după izvoare contemporane, cum este figura lui Ștefan cel Marc, după patrahirul din Mănăstirea Dobrovăț sau cea a Doamnei Stanca, soția lui Mihai Viteazu, după tabloul votiv de la Mănăstirea Călulu, au fost publicate în numeroase ziare și manuale școlare, dintre care cităm Prescurtare din istoria românilor de B. Secărcanu, ajuns, caz rar pe atunci, la ediția a 5-a (pe parcursul reeditărilor, numărul inițial al Ilustrațiilor din carte s-a dublat). Amintim că prodigiosul artist Ilustrase cu cîțlva ani înainte, în 1879, proză de Al. Dumas, D. Bollntineanu ș.a., publicată în «Jurnalul pentru toți ».
Dar nu numai Sava l-lcnția va ilustra la acea vreme opera Iul Dimitric Bollntineanu. Romanul acestuia Elena, publicat în 1890, cuprinde 21 de ilustrații semnate do M. Slm (probabil M. Slmonldi). Deși te afli în fața unor lucrări bine desenate, Imaginile păcătuiesc prin faptul că, deși Ilustrează un « roman original do datini, politic șl filosofic » din România, cum se specifică în titlul lucrării, atmosfera degajată do

ele este însă cea franțuzească. Nu același lucru se întîmplă cu Ilustrațiile Iul Slm do la romanul Ciocoii vechi șl noi de N. Plllmon, apărut tot în fascicolo în același an, undo specificul local osto bino prins șl rodat.
C, Jlquidl, desenatorul copertoi romanului Elena apărut în 1090, osto col caro realizează colaborarea cea mal fecundă între un scriitor șl un grafician. Prietenia Iul cu Gr. Mărunțaanu-Sflnx o avut drept
urmare ilustrarea textelor și copertelor volumcloí de schițe și nuvele ale acestuia Moravurile noastre și Bărbați ușori și realizarea copertei la cartea Femei ușoare. De reținut că Jiquidî, pentru coperta cărții Moravurile noastre, a folosit montajul, cuprinzînd în ea șapte dintre desenele din text.
Dar cei care în pragul secolului al XlX-lea vor ilustra cele mai multe cărți sînt pictorii O. Băncilă și N. Vermont.
Primul realizează copertele și ilustrațiile la Stihuri și epigrame de Giordano, Nuvele de Heroveanu și Ele de A. Steuerman.
Cel de al doilea ilustrează, în 1396, lucrările L'lnternel clavier de A. A. Sturdza și Epigrame de Quin-tus, urmate mai apoi, în primii ani ai secolului următor, de alte volume, dintre care semnalăm Fîșii din viață de A. Nora și Scene bucureștene de L. Vero. Cele două volume din 1896 sînt tipărite îngrijit pe hîrtie de lux, iar ilustrațiile sînt bine imprimate. în cele 60 de desene care însoțesc epigramele lui Quincus, pictorul N. Vermont se dovedește un desenator talentat, redînd cu multă ascuțime aciditatea și poantele epigramelor.
Aceeași deosebită preocupare pentru prezentarea grafică o întîlnirn și la volumul Copil din flori de Nelly (N. D. Cocea), bogat ilustrat cu desene de Mihai Pașcan, apărută în colecția «Ochi albaștri».
Uneori, unii editori, fie pentru a-și asigura o ediție mai îngrijită, fie pentru a stîrni vîlva publicitară, își tipăreau ilustrațiile cărților la Paris. Probabil că din această ultimă intenție, așa cum sc întîmplă cu unele romane franțuzești care erau însoțite de ilustrațiile din cărțile traduse, trase însă la litografii parizieni, editorul Poveștilor lui Ion Creangă, apărute în 1890 și reeditate în 1892, a Inclus în acest volum 8 litografii de Th. Bulei Iu.
Ilustrația de carte devine larg răspîndităîn primii ani al secolului al XX-lea, cînd se constată și o specializare a unor artiști în acest sector al graficii. 6

noie D IN filiale

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICA
A CENACLULUI U.A.P. DIN ARAD

or tre nei 4»
A
in
ror □lă
lr < r\tCd celui de ai IX-lea Congres al P C.P.
Arad (,-a a esc ms o expoziție de artă plastică cu
. r artiștilor din localitate. Ceea ce a
лс.c' ’¿dí ex poziția a fost diversitatea căutărilor
»eccrca găsirii unor forme de exprimare
sortie.
ШГI
> 69
tus*
eter
area
4r11y

libai
ra o iubii' >aris-cc·^ erau trass r M
e
j de

ir tablourile expuse de Nicolae Chinlovici este :e чта cai, cred. înainte de toace exprimarea sin-te', et oarecum lapidara, cu un accentuat simț a| .ortr¿;te¡or cromatice Tabloul <' Serviciul dc noaptea c transmite tensiunea care însoțește in general
, *4; nocturnă in " Pe Mureș a, pictorul dcmo'ește contrastele cromatice. Ic sidefează, tușele se S-tced parca anulîndu-sc una pe cealalta, raminind insa r arn-iome. Lumina are ceva din fixitatea și jocul ragmdor privite prin fațete de cristal.
Tac surde lui Francise Baranyai, remarcabile din pune" dc vedere colonstic. prm selectarea și difere - crea gamelor coloristico de la unul la altul (1 Co · ce atelier />, « Pești >.) nu sînt in egala măsura 'Cchzi'c ca unitate stilistică (« Natura statică cu cere j Tabloul * Cooperatoarele agricole » aduce o "ota de vioare sobrietate.
'¿ehr, Cule; caută în majoritatea lucrărilor, o șnur·'«ta tv<derțierc a motivului prm rnonumentali-¿«-o. ¡u '.uoordoniridu-i elementele înconjurătoare '-rr ccvt \jr fel de (or d (" Peisaj industrial a,
• b'oc nou " Gorunul lui Horia
Pom-nd he l< Dante Í v Infernul » cintul XIII), Eu G/cTfy nfăpșează analogia dintre volumele con-'C' o'c'v <lr » r unchiului de copac și înlănțuirea яс ruduri ("Copaci "Dansul copacilor „j
''eoiли r* de <u>otn dc picturi f'diitdstice, la caie . «r л r i- · ı-r s ; i r/c'' ii a'ı.ΰ descrierii nu este o pre ■ . r.» _ ,r i<» »■ „ ini implaroate, fi una din modalitațile « . . - i rr {>*4r · j »· 1 *_ d ' 4 f-)f t ' I jr ·' idtea antOai »-a pr _,'«<» * «îpiop'at» d» impi CMOIIISIII, ceea
• < < K.r. ' i r, j po. » * tf I ■ » / O* u I. fit' Oii i и гиг j r t » t Otdla
i, f<ei-/r S'a· f< ' ri l.jijii'-i dm I jg il a> <4, 4 ' < /·<', îl iMГoИI '« t./p» и i d i * <j<r» Ol 4 · · V pM.llH âl<l,
pornind de la unele game colonstice ale artei populare r omânești. îr " Blocur· ■, este mai api cape de lirismul și factura impresionistă
Dintre portrete cel mai tea1-zar mi se pare '< Creatoare ■·.
/alentin Stache reușește, prin nemuri exores sá redea încordarea dm galeria unei mine. Intersecțiile axelor ritmice determină planuri de umori si lumina, care tind spre suprafețe geometrice simple. Se observă mtentia autorului de a prezenta relația orr-mina oarecum nediferențiat. pentru a accentua unitatea și interdependența existentă. Poate gama coloristica nu este tot atît dc expresivă ca cátele compoziționale.
Nicolae Bikfalvi folosește in ·■ Flora și fauna
V
elemente zoomorfe și florale din arta populari Ceea ce mgreunează citirea directă a ideii, care parc a fi diversitatea foimelor de viată sub semnul belșugului solar, este eterogenitatea elementelor componente si a modurilor de tratare, 'vizual, tabloul este unitar
*
și plăcut prin intensitățile de culoare bine susținute
Folosind cu indemînare tehnica acuarelei. Emenc Hajos realizează o suită de lucrări inspirate de peisajul bulgar. Deosebite mi se par « Vedere dm Tîrnovo >, « Marea Neagră л și « Iarna >>.
Calitățile de acuarehst ale lui Alexandru Pataky sînt evidențiate de exprimai ea clară și unitară, dominată dc liniște.

Sculptorul loan Folar este prezent in expoziție cu două portrete cioplite în lemn « Decedai v și « E. Hemingway ? Portretul legelui dac, conceput in forme ample, cu detalii expresive, vădește preocuparea artistului de a conferi operei sale un caracul monumental Hemingway. înfățișat la anii de maturitate, arc o expresie dc încordare spirituală. Intenția dc monumentalitate prezenta in ambele lucrări cerea înscrierea mai precisa in spațiu, subordonarea con secvența a detaliilor Este frumoa> i concordanța inue material, tema >i ninna uietm n de dalta, buie minuna >i altei nat a
<< Poitrciul di fata dr htvlun S<h>s uihi.ii iii^Jclat itjiiumitc juin i «‘guiai Hatea fu· meloi ?i m н ea sensibila a țapului, puinatv talii», uuieJuiu
In t u к atui ilv t-xpuse где de sublimat скрι esivita u-ι >i economia mijlojLvku folosite Ingenio:Hatea <Jui t ticului tmiiuuv ululiti sl fie menționat <
tratare.
Vaier 3rudase, m -i. este : _ s z . í * ' ' · e ? £- · -tate că"bure'e.
s mr "c’^c ? ."c z i?-? ? < z .-e
de re¡ e; decoriti (=\t «te z. *-es* ga:
mai profunde ‘n ps rc cg i rerso’a e C" _i"3’
lor Cote expune exp-es -e
energic ș< sugest's R.ee-2 :a tat :e ez?'-
iericească. mai putm ~ 5 c. " i -
Mureșului
In pe sa| ncustr al c¿ D:'. — з .
viziune panoramici. a-’nt_ ".sme soca ste
Ltvia Cernerse folosește c. est■ e " :e : pamu intarsii exp-se.
Cu.'oa’-:a a a c e-:e o-
esențe de lemn Cea ei ist: — se ?i“e i ■' ·.< Lupta moldo'·en ie- ..
ci'-зe- t.'.tn" --
zitoare prin bogar a ■'.•"'e ?■ ".'".setea e
noblețea culorilor St bra-ei ;a s o.
amintește eleganța oecorat * ■_ .¿se ?: ч j
P. Uccello sau c er-o ce a ^ a^cesca a ?~agos și zimbrul " inț’:- ■"
ace:eas . co"?oz tea e
si folosirea adecvata a "aie' a . . c" г eicâ : -"Tr.
4 к
se trage dm taur a A ta" -j ” Ce ? -
librul decorativ ■"a esie *.t >_*'c e't ?e:s e
inchise a'e cerpilo eve. ó 'nt ?e sa. cj-jote-
nwc an„m ter ? et.· ce d^z -a a .. \at_ a sta-
À
expoziția PICTORULUI
CONSTANTIN RADINSCHI
£Xpcmț·» de debut (sila « Victoria » h>«) a ptcto-ruh Constantin Radinșchi ne trimite intrudeva. cu g -.1 la o expoziție anterioara de acuarele a lui <ли.ir P<>doleanu Amîndoi folosesc tehnica acuarelei pt roa dup·', cum uneori et iu comun un anumit sentiment am spune romantic, fața de peisajul pluvial sau autumnal
Dar in genere viziunea lui Constantin Radinschi depășește această analogie de marnera artistul interpretine! datele realului intr-o factura plastica originală inteligibila plina de caldura și optimism creator.
Buna parte dm lucrările expuse sînt peisaje industriale, iar iaьlovri ca « Nocturnă cu Termocentrala lași ». < In tona industrială a orașului

laș· » ¡I situează pe artist mai aproape de poezia fabuloasa a unor astfel de imagmi din acuarelele luliei Halauccscu,
Sufletul sau de taran moldovean s-a simțit atras dc. frumusețea portului strămoșesc al locuitorilor din Pipirig, asa cum îl vedem înfățișat în tabloul « Amintiri dm copilărie »,
Autor al unor tablouri reconfortante, luminoase, străbătute de poezia și frumusețea vieții, Constantin Radmschi folosește natura ca un punct de plecare o sugestie in gasirea unor acorduri cromatice medite ale paletei, a unor armonii plastice sugestive, vibrante, proaspete, străbătute de un lirism autentic
Pornind de fiecare dată de la realitate art,stm creat o suita de lucran carota Ic este cacarte - -, îndeosebi viziunea decorativa luminoasă a rag « Primăvara », « Primăvara m lunca Șiret ui
«Natura statică cu bibelou ». Natura statr-j : vas alb ». a Interior », « Vine primăvara »
Alături de aceste tablouri care degajă o atmos de optimism sănătos, tonic, in expoziția de deout a pictorului Constantin Radinoci i a f g и rat si o su m de lucrări infățișind fie învolburat ea cerului (intr< mare și cer >>), fie peisaje de toamna de la Buc um cu delicate armonii coloristice fie frumusețile Delte Dunării Ele au întregit in ochii priv itorиi л ar i preocupări Io· creatoare ale acestui pictor talentat
IDEALUL
d o pag, 4b*
ÎN ARTĂ
d€oèr<rc este determinată d<_ factori sociali astfel 41 idealul estetic dobindește prin aceasta o deter mi n-are ob lect Iva
Atr^girid ins¿ dUivrid asupra faptului ca interesul C· clasa este deterrun ¿nț in ultimă instanța În constiti rt¿ idealului, trebuie so nu pierdem din vedere (apr ii ca arest factor nu unoneaza niciodată singur i r intuț’ ' ’i jt ·(.roși alr 1, prmtrr rare cel național, • a ; r< dc condi» Ic generale de civilizație și
c .ltur<;) Dc «/.· rr.pnea trebuie spus <э elementele C< i.ter/m и nmd diferit <n diferitele idealuri
<1 ’ <·. et < ' iйг i» int< norul acestora acți-
1 4 Io r ' ·. r < d< a'.· η·'·ιι dil< π iȚiaij Dar a. dc· pilda «"d/j!
I'iiratijril influir» a intereselor dc clasa este
< a ['Ő· jrUd’d ;i rridi u'/ji detectabili 'Joși nici
' · и l [< ·.' aspe·’! indili i< riti fati de aceasta
Г Л I j f fiți IN f Г.U/ lf 4 íd U ir< p'/vzu Iн к a âcrjbta
1 i f I jl I ’¿ r ♦ 1’1 ГN j 1 \ 1.j ь A Io/ □ /'Oi i ponde»
’ .i pellet ,»l·
IJ flidtitj 1 IJ i • < 4 1 < * 1 r < t 4 i < < и ! >f /« ’jc pIи’Л ic. л , |>i «jbIcm j
гъioiиi , 1 η K r / < fl ï 1 (· 1 ► Г Гi и f‘ < Im d< (lai i 11 f-him
i г i \ · 1 < ώ < *1 < díiffif- rv< a И 111 i i fițf.jf 1 ,i in piasi icà
Iii л 1 » ÌJ Г1 1 1 î < ' C /) г I’ 4 (f i j î h à *>z и i .il ά i ’J i t i<Jc li 1 i 71
И 1 Г ♦ < ’ , iV/í ia dit· 1 1 1 (ob f .> <i(.siul< < /1 n.pli (p. e.ij.
N C f U f o If / 1,1 f Jtl ’’ a< « » Л i t SI V litdi puțin
♦ ’ / I ' I · I . ' . , I · i I I ' 1 a .j I J (I ,| I I I !_>·„, f t , I 11 11 I > I I I I I HJ 111 <
roase cazuri este simplist să spunem, cum se iacea niai demult, ca o anumita orientare a picturii sau sculpturii (cum ar fi de pildă arta

abstracta) « exprima -■ anumite interese de clasa precis determinate. Este mai corect sa vorbim in asemenea cazuri de funcția socială pe care operele respective o au. de misura în care transmit un ideal umanist sau nu, de gradul utilității lor sociale Dm asemenea considerării putem exti age criterii valabile pentru valorificarea culturala a operelor respective, cu condiția ca să nu pierdem dm vedere specificul imaginii artistice de a acționa complex și umtai asupra senzoriaht.itn. afectivității și rațiunii individului iotodata. ciiterml utilitaiii sociale tiebuie înțeles 111 dialectica sa și m funcție dc diversitatea mvekloi dc înțelegere m public, nepuund i idica la rang dc canon o pi efermța subiectiva \ iu alta Intr 1 vin apoi domenii in car e noțiune,1 dc ideal este iicadei.v.ita. deoarece ideologicul este compiei inexistent sau cxtriin dc difu/ Inca Im K.цц lemaiva pe buna dreptate ca <, un ideal al mobile· sau al Нонки «s(< dc ncionicput -, ‘ >(.udași <-цv <>u<1| multor doini nn ale eslclKului umdi.in 1Л)e smt inai M rin> l< gate de d< t voii л ca b ι/ci ti hnn o matei ц|<· >1 <11 toiul Hidlieit, unifiai dc iclațiile J, producție

• 11· H·υ>, hiHik Jci U, I „ни Ui йi(tteitin 1 V JO p 101

In asemenea situati· atitudinea estet i i omu! m se ridica la forma e conturata deolo? ceste ca : este idealul, ci intervin reactive spontane, c*as flexe ale gustului.

Analiza idealului m dezvoltarea sa evide" am o altă însușire a sa cea a caracterului s m c u -si absolut in icelași timp Faptul icesta izvorăște j funcția idealului dc i expr mj an n<i end sc ns< e hm a legilor progi es ului social — tend nei de descatusjre a esenței umane, de real :ar". c a-

ieialj a sa Absoluta e tendința omemr ig ■' ?' n relative smt condu de π care mpl nrej se poate înfăptui pe fietarc treapta 3 dezvoltam istorice

f'enuu a putea rivm insa h eternitate accord trebuie si se însene in pnmul nnj in coordonatele timpului sau, deci drumul către absolut nu poate Ovoh relativul Din acest punct de vedere nu sintem de acord cu punctul de vedere al lui Joseph-ЕттГe Nudei tare susține <a artistul > a străduit duicctdeauna de ase ridici demupia rolului pe care >cc etatea . cei ea sa I pum t '> t I se efinc>t.e < ' i p hi iceasta prcocu* pai и dc 1 ска opere nu numai 4S temporar > utile m 1 ç ' 11 * * uni ase t y i J c 111, aspirația spre eterni-

|v>«p t\ L rn I lv Mjl (и

L ț ?■·!» 1 9$ J Q

4

P .·! ,, я vsah'h c* *' ¿upa cum dovedește г , · ' г к 'Лf'eitor» э fost in primul г. 4 pn t y> pi l ’ 13 C S-ли intens

W’©ÿ •I't/'t·

Pc · ; - пак sOv símente dealut li suit seinni-нс it e s ». "ι.μτγ í· e .‘гели . caracterizarea onci e U‘\eí so,u э.c ел $ pentii» pont·? clașei sau ipL>< : :a·* o rezuma deoarece in ideal st. ¿curm 'cw α stal'rîndi..se o imensă experiență v/aâîâ ri o тНл «la ¿i aceasta mstaizarc capata un caracter ma·' accento?! in momentele istorice de •5*cf ite dtJiie. e atunci tortele sociale aflate in li ptà «e ciocnesc ma» deschis ci mastite sau mistifi-c¿r e s nr in buna parte înhumate Desi fără a înțelege Jetern.iirusn c.I social de clasa al acestui proces E Durkheim observase și el aceasta trăsătura a dealului· < ώ-,·5ΐ́P idealuri sini numai ideile Iп care s.-a păstrai $ s-a rezumat viata sociala, asa cum este π punctele culminante aie dezvoltării sale » *. Desigur, ar fi greșit să u agem concluzia că idealurile apar șn

funcționează doar in asemenea momente dc vi ale evoluției, dar fără indoiah ca acelea care apar it.nc s'nt mai bogate in determinări m nu, mare i îsu'î caracteristice pentru o poziție socială sau alta s Curr, jlif d o experiența sociala majora, ceea ce le conferă o forca anticipatila superioară.
Ce este deci — intr-o încercare de definire cît mai cuprinzătoare. care insa inevitabil nu ar putea Cuprinde toate nuanțele — sensul notiunn de ideal > Idealul «
este expresie a realului — actual si m devenire — model și anticipare concret-sensibilă — absolut ș, relativ in același timp, avind o formă spirituala cu continui social-obiectiv.
2 idealul social și ideoiul estetic
Discuția asupra naturii idealului credem ca aduce succiente argumente m favoarea caracterul··! său social, distingîndu-l totodată de idealul individual (personal) Desigur șj intr-un caz șt într-altul avem de-a face cu o determinare socială-obiectivă in ultima m stanță cu precizarea că în cazul idealuriloi individuale alatori de aceasta determinare intră un număr mare de factori subiectivi, arbitrari. în terminologia curenta, noțiunea de ideal social are insa în mod ou sr i. t două accepții într-un sens mai restrîns dealul soc al este înțeles ca un ideal social-politic, in t mp ce in accepția sa mai largă — cea pe care o *om folos pi- parcursul articolului, intrude permite ruelegerea mai complexa a problemei — se are în t Durirhe rii lugcmeiiti de valeur,)tigern«>ntt de réalité
(■«Hit de ro*tP»t.tityqu* tt de п,oíale 1911, µ 449
vedere ansamblul de idei teorii și reprezentări de naturi politica, filozofica, etica estetica sau chiar religioasă Ceea ce dm im sa atragem atenția este cã idciliiril·? reprezint.·» generalizan valabile, și interesante numai în măsura în care privesc omul, viata lui, • o modul cel mai direct, un ideal de viață, de bunătate, justiție socială sau frumusețe este raportat întotdeauna la interesul omului pe cmd o teorie despre structura matenei pornire această raportare numai indirect. Eχρι imind ele Însite o expresie a obiectivării esenței umane și fiind rezultatul unei proiecții spirituale a visurilor, dorințelor, scopurilor umane, idealurile au întotdeauna un continue axiologic și reprezintă prin aceasta valon spirituale In acest sens arta, ca obiectivare a idealului estetic, nu poate exista in sine și indiferent daca găsește sau nu desigur m devenire Istorică — un public caruri sa i se adreseze Teoriile artei pentru un grup restrîns de aleși sau afirmațiile unor creatori care susțin câ le este indiferent dacă sînt sau nu înțeleși au sau nu un public, sînt false, tocmai penti u ca valorile nu se constituie decît în interacțiunea dintre obiect si subiect (ințelcgînd prm acesta dm urma nu subiectul individual, ci cel socul), in procesul practicii istorice. Desigur odată creati opera de artă există, și pierruzele valorii sale sînt constituite (in sensul că nu avem de-a face cu un obiect neutru axiologic), dar prin finalitatea ei ea se adresează oamenilor și numai m acest proces social larg valoarea se împlinește și-și ocupa locul m ansamblul culturii, a Am înțeles — spune Matisse în ultimii ani ai vieții sale - ca întreaga munca îndîrjità a vieții mele era închinata marii familii a oamenilor cărora trebuia revelată o parte din proaspata frumusețe a lumii prin intermediul meu »'. Poare ca această mărturisire este instructiva pentru acei creatori care declară ca nu-ι interesează daca publicul ii înțelege sau nu și care vor înțelege că de fapt publicul trebuie sa ștu să ți-l apropii, sa-l formezi J Desigur, atunci cînd idealul social este raportat fenomenului estetic, raportarea aceasta este întotdeauna

multilaterală și complexă și chiar dacă nu explicit — laturile care se au in vedere smt mai ales cele filozofice, politice, etice sau religioase
Din punct de vedere al discuției noastre, se ridică o întrebare . atunci cînd un ideal social este transpus într-o operă de artă el ramine ca atare, adică un
• După studiul lut jaques Lassatane Matisse. Edition Albert Skira Génèvê. 1959. p 119
* Considerații interesante despie telul in care are loc acest pióte*» in condițiile socialismului sv glsosc in articolul sculptorului Ion Vlasiu. Scìntela, Iii 66ÜÜ din 15 iulie 19t>S
mumblu He ideai·", politice, etice "hgloMe «»u ,» o formă Specifică' Astfel »pare problem» .dealului estetic Avem de-a face Cu ir ideal le un r,p deo.ebit sau cu ni»te idealuri de altă naturi dar rate In opera de artă s-au metamorfozat /
în general idealul estetic este defimt ca o forma specifică a idealului social, reprezentmd totalitatea de idei și reprezentat < despre frumusețea umană, înseamnă aceasta ca idealul social s-a dizolvat în ideal jÏ estetic? Dupa parerei noaste? atunci cînd ivem de-a face cu o opera de aria autentica da N ¡ 1‘ vorbă de faptul ca in opera nu mai exista idei politice sau eT;ce cum susțin partizanii estetismului ș ca tmag nea art s-tica ar fi neutră sub raport social O asemenea concepție este exprimata in mod pregnant de Benedetto Croce atunci cînd afirma ca « O imagine artistica va reproduce un act demn de laudă sau de reproșuri din punct de vedere morii, dar acea imagine ntruot e imagine nu e moralicește demna ruci de ¡4 da, n ci de reproșuri, Nu numai că nu e cod pena! care »â peata condamna la închisoare sau h moarte o magme dar mei o judecata morală, data de o persoi a înțeleaptă, nu poate sa faca obiectul ei cam tot atica a h sa judeci ca imorala Francesca lui Dante, ori morală Cordella lui Shakespeare (care au numai un rol artistic » smt ca niște note muzicale ale sufletului lui Dante ș al lui Shakespeare), cit sá judeci moral pătratul și irr orai triunghiul»4
Credem ca aci, Benedetto Croce absolutizează o trăsătură reală a imagmli artistice relativa ei independența fața de faptul de viață reflectat într-adevar, intre idealul artistic exprimat prm opera și idealul estetic din viață exista o deosebire calitativă care nu e momentul s-o analizăm aici, tape este insa că idealul artistic nu ramine neutru dm punct de vedere politic sau etic, ci reprezintă — n modai -tate specifica — un model ai acestora Cu alte cuvinte politicul și eticul se integrează organ e, in structura imaginii artistice și judecata de valoare pe care aceasta o exprima are un caracter sintetic Astfel, în opera de arta idealurile pohtice, etice sau filozofice nu ipзг in formă « nuda ». ci ele sînt incorporate în ceaiul de frumusețe sau urîțenie, in aprecierea fenomenelor oglindite drept tragice sau comice, sublime sau eroice Dm aceasta cauza atitudinile politice, etice sau filozofice sînt prezentate in lumina idealului artistic ca demne de urmat sau nu, ca « pozitive > sau nu. Desigur, după cum se va vedea idealurile respective nu se suprapun și nu coincid întru totul cu cel estetic,
♦ UiiieditcoCro. o. ElemtiK* j. Culcur* Nat
1922. p 10 *

https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html